THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstmuseetsaars05unse

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

1918

KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG
H. H. THIELES BOGTRYKKERI
1918

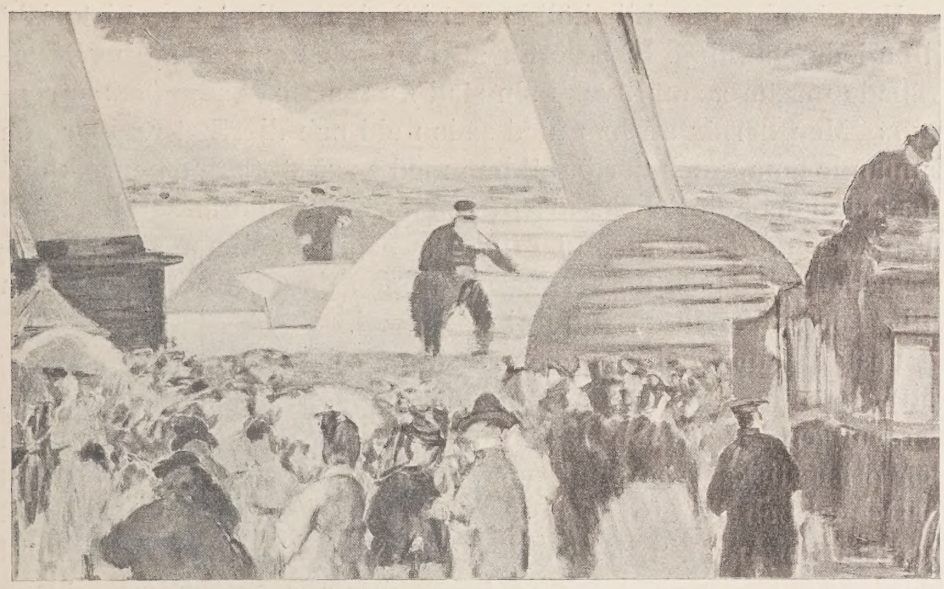
N
1915
A1
v.5

THE GETTY CENTER

INDHOLD

K. Fåhræus: Manet-Samlingen i Ordrupgaard 2
M. Galschiøt: Eckersbergs Romeraar 13
G. Falck: En Rubenselevs Tegninger 64
Frederik Poulsen: To italienske Relieffer i Ny Carlsbergs Glyptotek..... 78
Karl Madsen: Et spansk Billede fra det 15. Aarhundrede..... 90
Francis Beckett: Wuchters Portræt af Rigskansler Peter Griffenfeld 95
Mario Krohn: Tocqués Portræt af Frederik Berregaard i Kunstmuseet.... 99
Karl Madsen: Museets Nyerhvervelser af nederlandsk Kunst..... 103
Leo Swane: Dankvart Dreyers Tegninger..... 112
Chr. Blinkenberg: Polykleitos 124
Karl Madsen: Museets sidste Forøgelser af ældre dansk Malerkunst 161
Victor P. Christensen: En national Tradition..... 167
Mindre Meddelelser 170
Fortegnelse over Illustrationerne 173
Register over Kunstnernavne..... 176

Éduard Manet: Portræt af Madame Isabelle Lemonnier.



MANET-SAMLINGEN I ORDRUPGAARD

Det var en lycklig genius, som ingaf Wilhelm Hansen den tanken, att i Danmark upprätta ett galleri, uteslutande egnadt åt den franska impressionismen och dess närmaste föregångare.

Med missmod hade man förut iakttagit, hur *isolerade* impressionista verk i nordens museer visat en benägenhet att förlora sin bouquet och förfrysa. Hur länge säg man icke t. ex. i Stockholm Manets päronskalande yngling i brist på befryndadt sällskap huttra som en skolpojke på sin straffbänk. Med så mycket större njutning fann man vid Ordrupgalleriets öppnande miljöfrågan från tvenne synpunkter på det lyckligaste löst.

Redan den första anblicken af de mildt aftonade väggarna och lanterninljuset, som smekande gjöt sig öfver den dubbla tafvelraden, var inbjudande. Brion från Pissarros himlar förenade sig med fläkten från Monets böljor — Renoirs dukar glimmade af en vårlig dagg — Degas laddade luften med elektricitet — och i Manets konst steg ånyo den klassiska Pariserboulevarden — som ur Pandoras ask — blommande upp ur förgängelsen!

Utan konkurrens bibehöll Manet i Ordrupgalleriet sin historiskt gifna ledarställning. Icke derför att han konstnärligt i allting öfverträffade mästare, som hvar i sin stad kunna anses som *hors de concours*. Men derför att han med sådan eld och djerfhet uppbar den samlande fanan; och derför att han med en så storstilad penselkonst utgaf skolans koloristiska lösen; och derför framförallt att han med ett mera *omfattande grepp på lifvet* än någon af sina medbröder afspeglade 1800-talets borgerliga miljö med dess oro, dess stundom yttiga förfining och dess njutningslystnad.

Fastän Manet gich i brechen för impressionismen var han aldrig rätt belåten med den etikett som konstkritiken påklistrat hans skola. Personligen spelade för honom den ögonblickliga stämningen och den prismatiska färgbrytningen icke närmelsevis samma roll som för Monet och Pissaro. — Mig, sade Manet en gång i ett samtal med sin vän Antonin Proust, borde man egentligen ha utnämnt till *spontanist*. Och i sin blick på lifvet förenade han omisskänligen något af barnets naivitet med konstnärens intuition.

Hans teori lika väl som hans praxis var i enlighet dermed så osökt som gerna tänkbart. Att återge lifvet så, som han sjelf såg det, utan mellankomst af någon akademisk *pose* eller latinsk uppstyltning var hans enkla, ofta upprepade *credo*. Och till bevarande af denna sin frihet beskref han som en ny d'Artagnan med sin pensel en krets omkring sig, som han var beredd att mot traditionens vakthållare till sin sista blodsdroppe försvara.

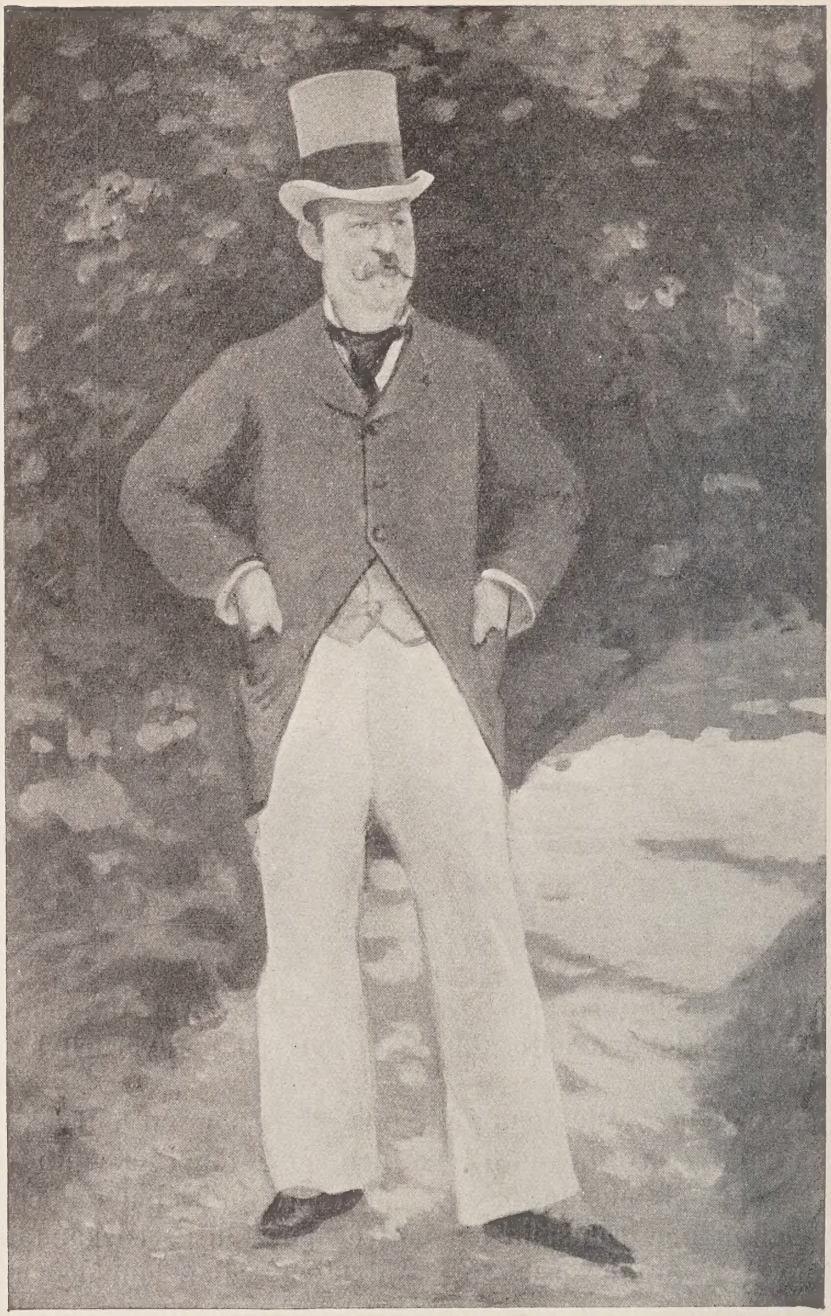
En älskare af det starkt pulserande lifvet hemtade han sina motiv på närmaste håll från det sköna spelet af Paris skiftande folklif, som han i alla dess faser skildrat. Men ledstjernan i hvimlet för hans ljusdyrkande blick var framförallt *parisiskan* med hennes sväfvande gång, eleganta toiletter och förtjusande sätt at bära sitt hufvud. Med en förförisk pensel men utan förskönande smicker, har han skildrat henne än som hetären i »Olympia« — än som den borgerliga damen i »Le repos« — än som »Våren« i den vackra Jeannes person, som i sin parasoll infångar hela doften af Boulogneskogen.

En bild af våren på ett tidigare stadium än den mera mogna Jeanne gifver i Ordrupgalleriet ett damporträtt som Madsen i sitt upplysande företal till katalogen icke utan skäl kallat samlingens perla. Det är måladt i de diskreta färger, som för Parisersmaken och Manet voro vida mera typiska än de mera gälla palettrop, han

i sina Seine-målningar och »Le Linge« längre fram upphäfde för att tillfredsställa den i ljuskonkurrensen redan öfverdrifva färgstegringen.

Den föreställer Mlle Lemonnier (icke *Mme*, som ett feltryck i katalogen angifver) — en vän till familjen, som Manet icke mindre än fem gånger med påtaglig förkärlek afmålat. I mörk paletot och hvit fichu är hon här framställd i hela svärmeriet af parisiskans första ungdom. Det mjuka kastet med hufvudet — den lefnadsdruckna yran i blicken samt ryggens förvägna linjespel förena sig till ett helt af en på en gång kysk och sjelfsvåldig *grace*.

Jemte denna jemnförelsevis tunnt i olja målade bild håller sam-



lingen äfven en annan skildring af parisiskan tecknad i pastell. Den föreställer Mme Guillemot, som här är framställd med vattenblå tomdrömmande ögon och en förförisk strålglans öfver barmen. Det är för öfrigt samma dam som suttit modell för »La Serre« i Berlins Museum. — Målad i litet format är bilden med sin raffinerade enkelhet af stor stil.

Men om ingen lätteligen motstår behaget i dylika kvinliga pariserbilder, så är det fara värdt att en eller annan åskådare studsar inför det sfinx-artade herrporträtt i naturlig storlek, som beherskar ena långväggen i galleriet.

Det är en pröfvosten på huru mycket en publik med sjelfaktning kan smälta af en målare, som i sitt öfvervägande pittoreska intresse, när det faller honom in, behandlar sina modeller som dockor i ett nonchalant färgspel för att icke säga som morötter eller kålhufvud i ett still-leben.

Det borgerliga namnet på denne Monsieur lär har varit *Brun* — hvarken mer eller mindre. Att döma af händerna med de fyra fingrarna bekvämt instuckna i fickorna och endast den kupongräknande tummen fri torde han icke varit i saknad af *räntor*. Men för öfrigt intresserar oss hans Psyche lika litet som det intetsägande ansigtet med dess ursprungligen pösande men här något fallna hull torde ha intresserat målaren.

Bildens betydelse ligger på ett annat område — det mondänt dekorativa! Med den violblå jaquetten mot hvilken den ölsupsfärgade västen så elegant afsticker — med de enastående hvita benkläderna, som förföriskt saxa sandgången — och framförallt med den perlgrå cylinder, som så sublimt tecknar sig mot grönskan — ger bilden en verklig apoteos af en sjelfbelåten borgare i ett århundrade, då kläderna, som man sagt, mer än eljest gjorde mannen.

På en gång stel och uppsluppen, kvick och fantasilös, markis och kålsupare i samma andedrag — ligger dess styrka förnämligast i den yppigt smultna koloriten, som fängslar uppmärksamheten med en hypnotisk kraft.

Mera mergfull är ostridigt en skiss kallad »Le départ du Bateau« som tillhör en af de icke fåtaliga mariner, som Manet målade som en tribut åt minnena från sin första sjöresa till tropiken, dit hans föräldrar i förbigående sagdt skickat honom, för at han skulle komma ifrån sin af dem ogerna sedda lust för målarkonsten. Det från Bordeaux lånade motivet synes vara taget ofvanifrån, sanno-

likt från något fönster. Öfver folket och ångbåten breder sig hafvet endast som en strimma vid horisonten. Men denna strimma blixtrar af smaragd och safir.

Det flämtande lifvet och rörelsen i folkmassan, som belägrar ångbåten, är alldeles förträffligt återgifven. En dam i brunt med grön slöja är i och för sig en koloristisk juvel. Och kaptens rörelse vid sidan af hjulhuset suggerar med sitt vågsamma svaj, hur det oroligt vaggande böljesvallet redan nästlar sig kring ångarens köl.

Det är lärorikt att jemnföra en sådan detalj med hvad Degas i

rörelseväg åstadkommit. Degas' hela ärelystnad synes ha gått ut på att fånga verkligheten i dess snabbaste rörelse med fotografisk skärpa. Men för Manet var icke den mekaniskt uppfattade verkligheten syftemålet. Det var lifvets *innanför* densamma rytmiskt pulserande kraft, som han i stora drag sökte och i dette fall äfven lyckats fånga. — I en annan mera utförd och delvis omkomponerad duk öfver samma ämne har kaptenens rörelse redan betänkligt tillstelnat.

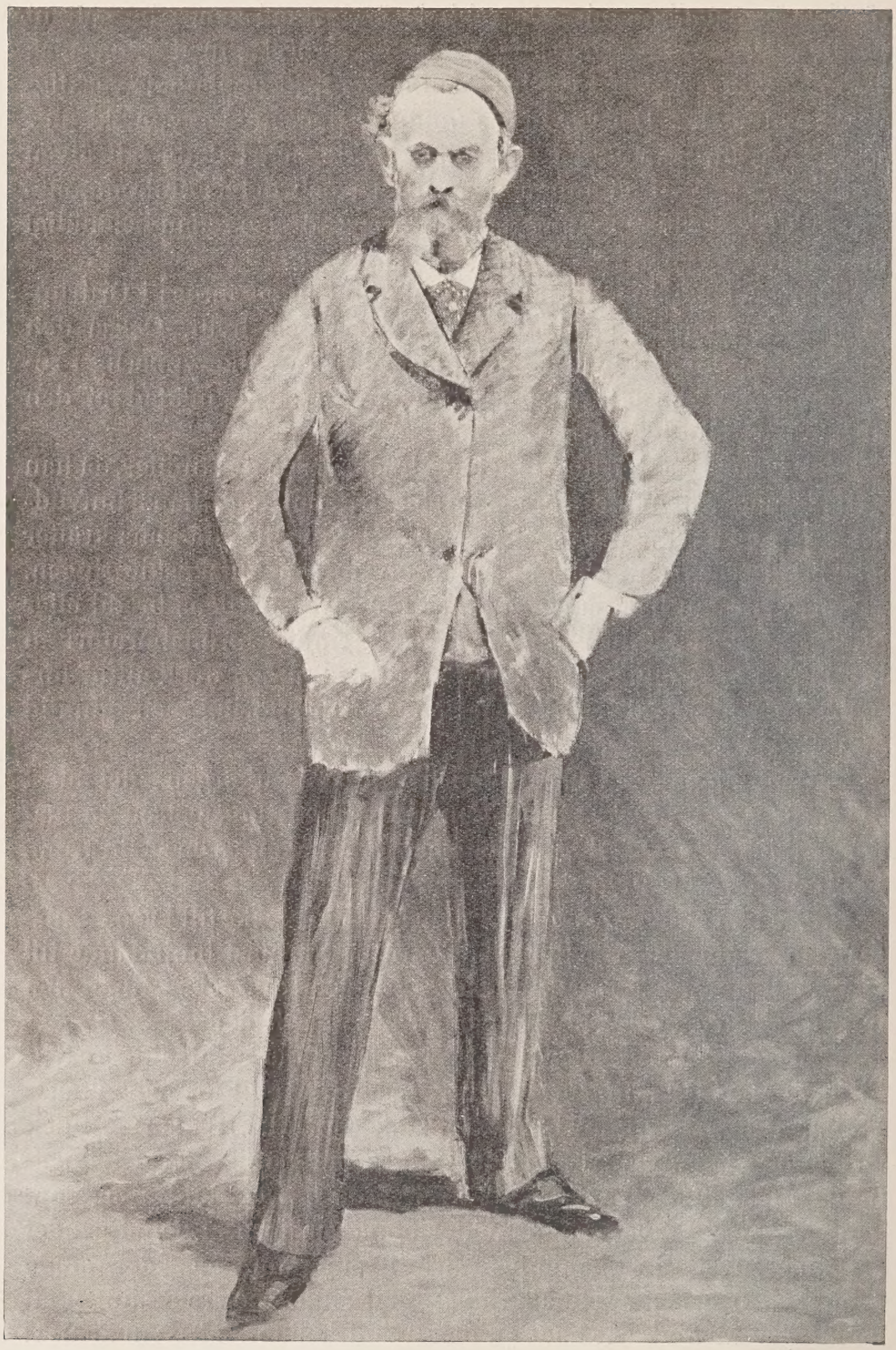
Som prof på Manets utmärkta kaféskildringar finnes i Ordrupsamlingen endast en mindre duk i svart och hvitt. Också den emellertid, som den lyckade afbildningen visar, lika ypperlig i rörelsen som i motsättningen mellan färgfläckarna mättad af den finaste parisiska lokalton.

Nature-mortes målade Manet företrädesvis på de stunder, då han hvilade sig mellan de stora figurslagen, som togo hans hufvudintresse i anspråk, eller på sin senaste sjukliga tid, då hans krafter icke längre räckte till för den mera pröfvande menniskoskildringen. I hvarje fall kan han på detta område hvarken i stilens bredd eller blickens djup täfla med den i naturens hemliga formlaboratorium inträngande Cézanne. Men Manets still-leben äro dock alltid förnäma, målade med en sammetsmjuk penselföring och gifmild kolorit.

Af samlingens två nature-mortes är »Päronkorgen« det mest dyrbara. Färgen tyckes mera framsmekt med tungspetsen än målad med penseln. Och de grågröna halftonerna andas en så fin arom, som om de sugits ur fruktens innersta saft.

Still-leben af detta slag finner man icke motstycke till i renässanskonsten. Näppeligen heller hos Chardin. Närmast inbjudande till jemnförelse äro vissa fruktstycken från den kinesiska Ming-tiden med deras utsökta för hofvets gomar afsedda delikatess.

Men som ett utropstecken öfver och en lidelsefull underskrift till hela Manet-samlingen på Ordrupgaard står ett för hans konstnärliga geni i hög grad upplysande sjelfporträtt. Redan en blick på denna studie ger vid handen, att Manets afsigt dermed ingalunda varit att med ett grepp ur hvardagslifvet skildra sig som den älskvärde salongsmannen eller boulevardiern. I det afseendet är utan tvifvel Bracquemonds porträtt af honom med den höjda ögonbrynen och den lefnadsglada, blott alltför polerade minen att föredraga. Men Manet hade ju också andra sidor. Med sin kritiskt



stridbara natur var han en sann typ för det intellektuella fronderiet i det franska lynnet.

Denna förening af motsatta egenskaper förefanns också i Manets känsla och viljelif. Å ena sidan framträder i hans temperament något af den latenta lifsnjutning, af den sömndruckna vällust som man finner hos en i solskenet sig gassande kattunge. En intuitivt speglad stämning ur det undre medvetandet, som Manet på ett för hans konst särdeles kännetecknande vis återgifvit i ett flertal af sina figurer. Man tänke t. ex. på porträttet af hans styfson, som i förgrunden stöder sig mot bordet i »Frukosten i atelieren« — eller på det egendomliga ansigtsuttrycket hos Manets älsklingsmodell, Mlle Victorine Meurend.

Men katten i det galliska lynnet solar sig icke alltid. Bäst den ligger der skenbart ouppmärksam blixtrar det till i det mêlerade ögats pupill. Och med en otrolig snabbhet, djerfhet och träffsäkerhet kastar den sig öfver sitt byte.

Bytet — det var för Manet det med en viss, nästan grym naivitet uppfattade motivet. Vällusten, som låg på lur i hans målartemperament, sträckte sig också ut i hans pensel, som uppvisar något af katt-tassens mjukhet och — när det behöfves — också något af dess fränt raspande skärpa. Men sjelfva *språnget* i hans ingifvelse, sjelfva glöden i hans anfall, sjelfva den blottade ryggraden i hans fäktarlynne — det är hvad han på ett så dråpligt sätt hugfäst i sjelfporträttet i Ordrup.

Samtidigt visar bilden spår till intellektuell öfverretning. Manet tillhörde nemligen en nervöst något öfverlefvad storstadsfamilj. Båda hans bröder dogo af neurastenisk utmattning. Och några år efter det från 1878 eller 79 stammande sjelfporträttet drabbades Manet af det ryggmärgslidande, som lade honom i en för tidig graf.

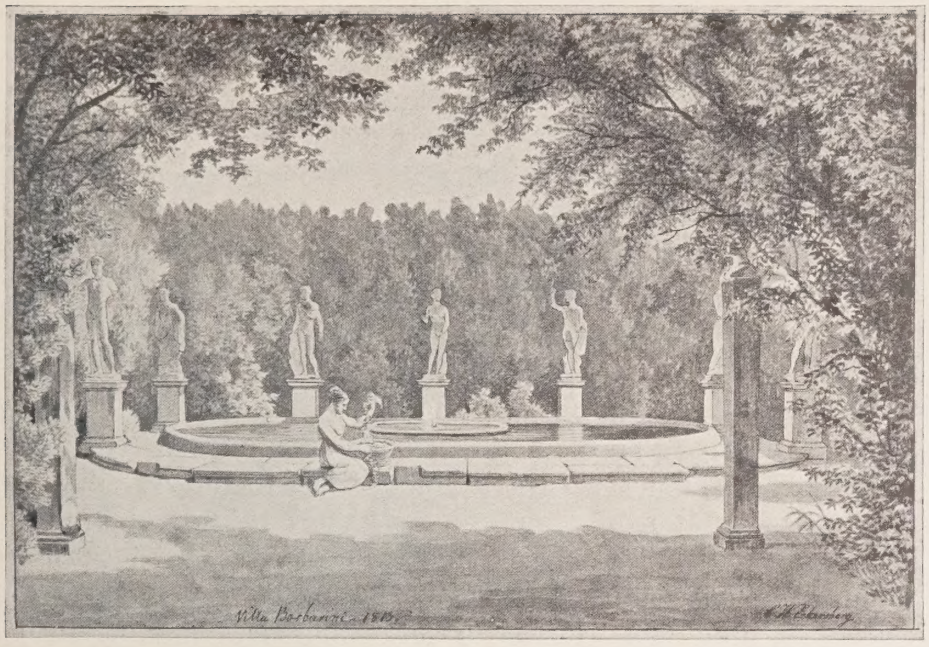
Fastän föga mer än antydd är taflans kolorit dock intressant, då Manet här, som ej sällan goda målare i sina sjelfporträtt samlat sin paletts mest afhållna färger. Nemligen *beige* i rocken samt ljusblått i ögat och marinblått i halsduken. Hafvets och det oblekta linets för nordfransmannen typiska färger.

I utförandet har verket stannat på skissens stadium, hvilket man nog icke bör alltför mycket beklaga. Det spökar i bilden en kinesisk geist, som vid en närmare utarbetning sannolikt skulle ha fängslats eller afdunstat. Egentligen förfelar Manet sitt konstnärliga syftemål endast i sådana dukar, som han öfverkomponerat, hvilket t. ex. var

fallet med programmtaflan »Olympia«, som för närvarande icke så alldeles lyckligt företräder Manet i Louvren. Med sin impulsiva spontanitet och sin galliska verv var han af naturen långt mera danad för det lättfotade utkastet är för en vid målarstolen bunden, tålmodig utpensling.

Utgången från Frans Hals' och Goyas summariska teknik gick Manet ett steg längre — åt öster! Utan att i sin smak för det exotiska tappa hufvudet som Gauguin, som kastade sig som en polyp i Gula Hafvet, så förstod Manet bättre än någon europeisk målare före honom förenklingens och den lätta antydningens konst. Misskänd af sin samtid öppnade han utsigter mot nya skönhetsvärden, som den europeiska bildningen i dag är mera mogen för att uppskatta. Och så besannas det ord, Manet en gång fälde, förbittrad öfver de angrepp från Pariserkritikens sida, hvarför han under hela sitt lif var föremål: — *Rättvisans timma slår så sent, att man egentligen först såsom död begynner att lefva*!

K. FÅHRÆUS



Springvandet i Villa Barberini.

ECKERSBERGS ROMERAAR

I

Kort forinden Eckersberg forlod Paris for at rejse til Rom, aflagde han et Besøg i Gérards Salon. Den udmærkede Maler, Davids tidligere Elev og Napoleons udkaarne Portraitist, havde i de Aar, omkring 1813, en af de mest søgte Saloner i Paris, hvor den fornemme og intelligente Verden mødtes. Kammerjunker Bruun Neergaard, der havde taget Eckersberg med til Paris og skaffet ham Adgang til Davids Malerskole, indførte ham ogsaa hos Gérard. Den beskedne danske Maler har næppe gjort nogen videre Figur i det elegante Selskab, men han nød det selv, imponeredes i lige Grad af de skønne Arrangementer op ad Trapperne og i Salene og Atelieret, der var saa stort »som vores Antiksal paa Charlottenborg«, og af Værtens salonmæssige Elegance og livfulde Elskværdighed. Blandt de mange ældre og nyere Billeder, han her saa, var baade »Bélisair« som blind Tigger (fra 1795) og det for sin elegante Kolorit højt beundrede men sødladne »Psyche modtager Amors første Kys« (fra 1798) og Kunstnerens allernyeste Værk, Kejser-

indens Portræt, som Eckersberg allerede havde set paa Salonen samme Aar, og om hvilket han til Clemens havde skrevet: »Det er ej mere en med Farver bemalet Tavle; det er virkelig Liv.«

Men Eckersberg var dog ikke mere overvældet af al denne udmærkede og blændende Kunst eller af Pragten og Elegancen i Omgivelserne, end at han, da han kom tilbage til sit eget lille Kvistværelse »fornøjet over at have haft en saa behagelig Nydelse«, og saa »min egen lille Hagar og de andre smaabitte Ting«, han der havde staaende mer eller mindre fuldførte, end at han da syntes, »at de var dog ikke saa ilde«. — Han havde heldigvis god Tro til sig selv og sine Evner. Han syntes ogsaa, at han under Opholdet i Paris var gaaet frem i sin Kunst, og at han navnlig i det Aar, Sept. 1811—Okt. 1812, han søgte Davids Malerskole, havde lært meget og faaet sine Anskuelser om Malerkunstens Maal og Midler klarede og befæstede. Sandt nok — meget havde han lært, men rigtig klare var hans Anskuelser dog ikke blevet. Male kunde han, og det Davidske Program: *Copie comme tu vois!* Mal Tingene som du ser dem, som du selv ser dem, tiltalte ham ved sin Klarhed og Letfattelighed; men et skortede det ham paa, eller det var endnu ikke rigtig modnet i ham, og det var netop dette Selv. »De store Mesteres Værker«, skriver han til Prins Christian (Christian VIII) lige inden Afrejsen fra Paris »har givet mig den Overbevisning, at den største Fuldkommenhed, et Kunstværk kan have, ene bestaar i den fuldkomneste Efterlignelse af den Genstand i Naturen, som det forestiller . . . Det er ved uafladelig at studere efter den beundringsværdige Natur, at de store Mestere dannede deres Talenter, efter at deres Forgængere havde vist dem Vejen.«[1] Det er, hvad han andetsteds endnu tydeligere har angivet som »at anse Naturen med de klassiske Mesteres Øjne«. Men dette var i Virkeligheden ikke andet end den gamle Eklekticismes Program, som var ham indprentet hjemmefra, og som omkring Aarhundredskiftet beherskede Akade-

[1] Retskrivningen (eller Fejlskrivningerne) i Eckersbergs Breve og Dagbøger (egenlig kun Regnskabsbøger) er ikke bibeholdt. E. skrev gerne men ikke godt; han manglede Sans baade for Stil og Sprog. Hans Barndoms Sprog var Tysk-Plattysk. I København har han talt Tysk og Dansk om hinanden; der taltes jo meget Tysk dengang ogsaa i de danske Landsdele, især i Byerne. I Dagbogen fra Parisertiden findes Bemærkninger baade paa Tysk og Plattysk. Med Vennen, Landskabsmaler J. P. Møller, der var født i Faaborg men opdraget i Eckernførde, har han sikkert talt Tysk; hans Breve fra Rom til ham er alle paa Tysk; ligeledes Brevene til Dyrmaler Gebauer I hans danske Breve er der tit tyske Udtryk og Vendinger. Hans Sprogfærdighed i Fransk og Italiensk naade næppe ud over det allernødtorftigste. Der forekommer bl. a. i Dagbøgerne fra Romertiden en Post »*manga*«. Det skal utvivlsomt være *mancia*, Drikkepenge. Han har ikke vidst, at det italienske *g* kun udtales som *sj* foran *e* og *i*.

mierne rundt om i Europa mer eller mindre nuanceret af Sværmeriet for Antikens ædle Kunst og Kultur. Han var altsaa endnu ikke naaet frem til den rene Davidske Klassicisme. Der er ikke meget af den i den »lille Hagar«, »Hagar og Ismael i Ørkenen«; kun en vis Klarhed og Enkelhed i Farverne. I den elegante Penselføring, i Hagars langstrakte Figur, arrangerede Stilling og Dragt, i det frodige Ørkenlandskab og den velnærede lille Ismael er der saa mange Mindelser om Smagen og Stilen i den Kunstretning, den Davidske Realisme foragtede, at man har vanskeligt ved at forstaa, at det er en Elev af David, der har malet Billedet. Han var saa indlevet i den traditionelle akademiske Stil hjemmefra og saa overvældet og fyldt af Skønhedsindtryk fra alt, hvad han saa her i Paris af Kunst, af gammel Kunst som af ny, og han var saa paavirkelig og saa naiv i sin Beundring af det altsammen, at hans Individualitet og særlige Anlæg havde Vanskelighed ved at udfolde sig, hans personlige Syn ved at blive bevidst og gøre sig gældende, i hvad han malede. Men han havde lært endel i Paris og naaet adskillig teknisk Færdighed, og han mødte Opmuntring og Tillid fra alle Sider, hos de akademiske Autoriteter hjemme som her hos David, der endog havde opfordret ham til at konkurrere om prix de Rome, hos tilrejsende Landsmænd, der købte hans Billeder, og først og sidst hos Vennen, Landskabsmaler I. P. Møller, der var kommet til Paris kort efter Eckersberg og bode sammen med ham. De arbejdede sammen, musicerede sammen, Møller Klaver, Eckersberg Violin; de gik paa Museer, Kafeer og i Operaen sammen, kort sagt, de levede som to fribaarne Kunstnere, der frydede sig ved Livet, selv om det nu og da kneb lidt med Pengene.

Et herligt Liv, fuldt af styrkende Selvfølelse, af Haab og Forventning og Nydelser af alle Slags, ikke mindst kunstneriske, midt i den Rigdom af alle Tiders og Landes store Kunst, som just i de Aar var samlet sammen i Paris, i Musée Napoleon. Franskmændene havde taget godt for sig af Sagerne, medens de fulgte det Forslag, som en Kres af Kunstnere i Okt. 1796 havde gjort Direktoriet: at føre alle Kunstværker af Betydning til Paris; de havde plyndret, hvor de kom frem, i Italien som i Belgien, Holland og Tyskland. Efter Freden i Tolentino Febr. 1797, hvor Paven foruden Avignon, Romagna, Bologna m. m. samt 30 Mill. Frcs. maatte »afstaa«, hvad han havde af Kunstværker, skrev Bonaparte til Direktoriet: »Borger Direktører! Kommissionen har nu gjort en god Høst i Ravenna,

Rimini, Ancona, Loreto og Perugia. Alt vil omgaaende blive sendt til Paris. Sammen med det fra Rom vil vi saa have, hvad der er af skøn Kunst i Italien.« I Juli 1798 naade Byttet til Paris og kørtes paa Blokvogne i et antikt udstyret Triumftog til Marsmarken med en Stander i Spidsen, hvorpaa der stod:

La Grèce les ceda; Rome les a perdus;
Leur sort changea deux fois; il ne changera plus!

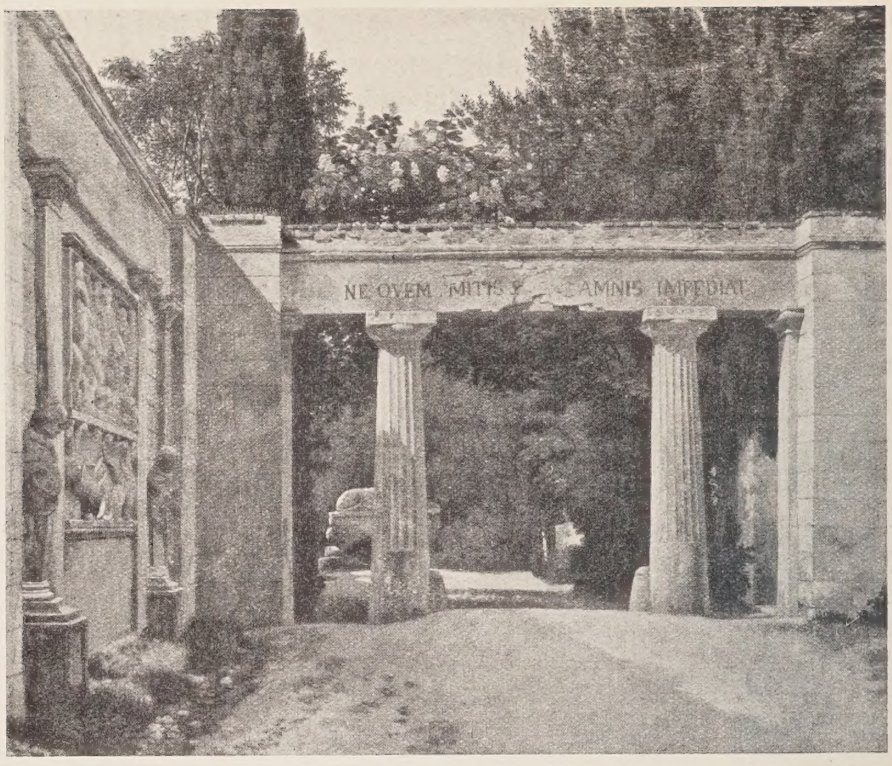
Men i 1814—15, under de Allieredes Besættelser af Paris, maatte alligevel det meste afleveres igen, for, som den preussiske Kommissær sagde til Museums-Sekretær Lavallée: Nu er det vor Tur! I alt tilbagegaves 5233 Stykker, deraf 2000 Malerier og antike Billedhuggerværker; men Louvre Samlingen beholdt dog gennem Køb og Tuskhandel nok tilbage.

I 1810, da Eckersberg kom til Paris, blev Malerisamlingen i Louvre aabnet; den bestod af ni Afdelinger, en fransk, fire tyske, hollandske og belgiske og fire italienske for de forskellige Skoler. I den hollandske fandtes bl. a. over 30 af Rembrandts bedste Billeder, i de italienske Rafaels Transfigurationen, Madonna di Foligno, den hellige Cecilia og Portræterne af Julius II, Leo X, Kardinal Inghirami, endvidere Titians Peters Martyrdød og Himmelfarten. I Antiksamlingen var alt det bedste fra Vatikanet, det kapitolinske Museum og Villa Albani foruden hele Borghese Samlingen, som Fyrst Camillo Borghese, der var gift med Napoleons Søster, den smukke og letsindige Pauline, havde maattet afstaa til Svogeren for 8 Mill. Frcs., hvoraf dog en Del var — Aktier i schlesiske Miner.

Midt i al denne Rigdom af Kunst havde Eckersberg nu levet i tre Aar uden at blive overvældet eller mismodig ved at sammenligne, hvad han selv formaaede, med det, de andre havde udrettet. Han var jo endnu i sin Vorden, paa Vejen mod Maalet, der var meget endnu, han skulde se og prøve og befrugtes af, inden han var moden og færdig med sine Vandrings- og Læreaar. Der var først og fremmest Rom. Opholdet i Rom haabede han skulde blive Afslutningen paa hans Læretid, give ham Lejlighed til at anvende, hvad han i Paris havde lært, i Arbejder, som kunde godtgøre, at han var blevet den habile »Historiemaler«, som det kgl. danske Akademi ventede sig af ham, da det tilstod ham det kongelige Rejsestipendium paa 400 Rd. slesv. holst. Cour. aarlig i tre Aar. »I Paris var det min eneste Attraa fra Grunden af at studere — her at reali-

sere det, jeg som Kundskab har indsamlet,« skriver han i et af sine første Breve fra Rom til Prof. Clemens, hans trofaste, ældre Ven og Støtte hjemme i København. At dette Haab skulde gaa i Opfyldelse paa en helt anden Maade, end han da tænkte sig, at han under Opholdet i Rom skulde naa frem til sig selv gennem en Genre i Maleriet, der for ham som for Samtiden stod som inferiør, at hans »Smaaterier« i denne Genre skulde blive det, der gjorde ham til en Mester og Lærer i hans Fædreland, det havde han dengang ikke den fjerneste Anelse om. Han var jo af Akademiet i København sendt ud som »Historiemaler« for at fuldkommengøre sig i dette Fag, der var det mest ansete, ja næsten eneste ansete indenfor Malerkunstens Omraade; Portrætmaleriet var kun en anden Rangs Kunst og Landskabsmaleriet næppe nok af tredje. Og saa blev det netop i disse to Retninger, han i Rom som senere hjemme kom til at yde det bedste, i Arbejder, vi den Dag i Dag beundrer som nogle af de værdifuldeste i dansk Malerkunst, medens vi staar ligegyldige overfor hans store Historiemalerier med Motiver fra Biblen og Danmarkshistorien, dem han selv og hans Samtid ansaa for hans Hovedværker.

Fra Villa Borgheses Have.



Porta Egiziana i Villa Borghese.

II

Rom var i det 18de og langt ind i det 19de Aarhundrede Akademiernes hellige Stad, Stedet hvor alle Tiders Kunst og Kultur havde afsat sit Præg, hvor den antike Skulpturs Hovedværker fandtes, hvor de største Malere havde levet og efterladt deres Mesterværker, Rafael først og fremmest, Michelangelo ogsaa og Caraccierne, der ifølge Eklektikerne næsten naaede dem begge. Rom var Stedet, hvortil Akademierne sendte deres mest lovende Elever for ligesom at give dem Indvielsen; Rom var Maalet ogsaa for alle idealsøgende Menneskers Længsel, Kunstneres som Digteres og intelligente og fornemme Lystrejsendes. Skarer af dem drog aarlig over Alperne: Franskmænd, Englændere, Tyskere og Nordboer. Omkring Aarhundredskiftet, da Franskmændene havde gjort sig til Herrer over det meste af Italien, blev deres Stilling ogsaa i det romerske Kunstliv dominerende; deres Akademi, der var grundlagt 1666, indrettede sig i Villa Medici paa Monte Pincio, hvor de franske Pensionærer

arbejdede under en Direktørs Ledelse. Den Davidske Klassicisme prægede Arbejdet. De italienske Kunstnere og selve det gamle berømte S. Luca Akademi i Via Bonella ved Forum paavirkedes i samme Retning; Englænderne og Tyskerne ligeledes. Af Tyskere var der siden Mengs' og Winckelmanns Dage en hel Koloni, Kunstnere og Forfattere, hvoraf adskillige giftede sig med Italienerinder og blev boende der Livet igennem. Og alle, Lægfolk og Lærde, Kunstnere og Digtere, istemte Winckelmanns Ord: Alt andet er intet mod Rom! eller som Zoëga varierede det: Det er en By, man enten ikke skal se eller aldrig forlade! Ogsaa Akademiet i København sendte siden Omordningen i 1754 sine Guldmedalje-Stipendiater did. De havde været der saa godt som alle: Wiedewelt og Harsdorff, Peder Als, Beeken, Jens Lund, Stanley, Abildgaard, Juel, Thorvaldsen og nu sidst Høyer; flere af dem havde opholdt sig der aarevis, Thorvaldsen i over femten Aar. Og nu var Turen kommet til Eckersberg.

Det var en urolig Tid i Europa, da han i Juni 1813 forlod Paris og sin gode Ven Møller, som han saa gerne vilde haft med. Mens han kørte ned gennem Frankrig og ind i Italien og over Turin, Bologna, Firenze nærmede sig Rom, søgte Napoleon ved Skinforhandlinger at vinde Tid til at samle en ny Hær til Støtte for Resterne af den, han havde sat til under Tilbagetoget fra Rusland. Han kunde have opnaaet en fordelagtig Fred, men i sit Overmod vilde han ikke modtage Metternichs Tilbud, og dermed var hans Skæbne afgjort. De rejste sig mod ham paa alle Hold, og Slaget ved Leipzig i Oktober blev det franske Kejserdømmes Dødsstød. For kun to Aar siden havde han givet sin lille Søn den stolte Titel »Konge af Rom.« Med sin Verdenshersker-Tilbøjelighed vilde han skabe et nyt Romerrige, der skulde kappes med det gamle i Magt og Herlighed, og Rom skulde som Rigets anden store Hovedstad lig Fugl Fønix paany rejse sig af sin Aske. For Rom var ikke mere Pavens Rom, men Kejserens. Den fredsæle Pius VII havde nok faaet Kirkestaten tilbage i 1801, men da han ikke vilde godkende Kirkeforholdenes Ordning i Frankrig og ikke lukke sine Havne for Englænderne, sendte Napoleon General Miollis med en Hærafdeling til Rom og dekreterede 17. Maj 1809, at Kirkestaten skulde indlemmes i Frankrig. Da Dekretet 10. Juni forkyndtes i Rom, lyste Paven Napoleon i Ban. Miollis, der havde taget hele Styret, afsat Stadens Guvernør og indsat et Femmands-Raad, opløst Kurien og bortsendt de udenbys Kardinaler, søgte at faa Paven til godvillig at fraskrive

sig sin verdslige Magt og ophæve Banlysningen; men Paven vægrede sig, og Natten mellem 5.—6. Juli trængte saa Miollis ind i Kvirinalet, greb Paven og kørte bort med ham. Han blev først bragt til Grenoble, derefter interneret i Savona, en lille Kystby sydvest for Genua, og senere ført til Fontainebleau, hvor det endelig i 1813 lykkedes Napoleon at slutte en Overenskomst med ham og faa Banlysningen hævet. Men snart efter kom Sammenbruddet. Forgæves søgte Napoleon at standse de forbundne tyske og russiske Hære paa Vejen til Paris. 29. Marts 1814 naade de frem, og 6. April abdicerede Kejseren, der var forladt og forraadt af de fleste af sine Generaler, blandt andet af Murat, Kong Joachim af Neapel, der efter Slaget ved Leipzig, hvor han havde ført det franske Rytteri, havde opgivet Napoleons Sag og for at redde sit Kongerige, sluttet Forbund med Østerrig og erklæret Napoleon og Vicekongen af Italien Krig. I Januar 1814 rykkede han ind i Rom, medens den franske Besætning trak sig tilbage til Kastel S. Angelo. Efter en Skinbelejring og nogle Kanonskud, der dog ikke skræmte Romerne fra at holde et lystigt Karneval, opgav Franskmændene videre Modstand og forlod Kastellet og Rom 10. Marts. En halv Snes Dage efter var der, som Eckersberg antegner »en stor og skøn Illumination i Anledning af Pavens Kroningsfest« og 21. April »den store Glædesfest i Villa Borghese, hvortil alle herværende fremmede var indbudne; der var stor Diner med Musik, Fyrværkeri og ret en almindelig Glæde, som var interessant at bivaane«. Dagen forinden var Efterretningen om, »at Bonaparte var afsat«, naaet til Rom. Endelig 24. Maj holdt Pius VII for anden Gang sit Indtog under stor Jubel fra Befolkningens Side. Og hans Flag vajede atter over Kastel San Angelo, som det ses i Eckersbergs Billede.

I de fem-seks Aar, Franskmændene denne Gang holdt Rom besat, søgte de paa mange Omraader at ordne og forbedre Forholdene. For Wilh. v. Humbolt, der som preussisk Gesandt opholdt sig i Rom fra 1802—8, var Rom Billedet af en fordums Storhed, der i sit Forfald havde en betagende tungsindig Skønhed, han ikke vilde undvære. I et Brev til Goethe skriver han, at hvis Rom nogensinde fik en Pave, der vilde opdyrke Kampagnens himmelske Øde og gøre Rom til en velordnet Stad, vilde han ikke længer være der. — Men det var netop det, Franskmændene vilde. De fik begyndt, men kom ikke langt. Det blev Tiden efter 1870 forbeholdt at gaa videre og gøre Rom til den Verdensstad, den nu er. Da Paven var bortført og

Franskmændene Eneherrer, ophævede de Munkeordnerne og lukkede Klostrene eller tog dem i verdslig Brug. De omordnede Polititilsynet, sørgede for bedre Renligholdelse af Gader og Pladser, paabød Gadebelysning, tog sig af Fattigvæsen og Hospitaler, anlagde Kirkegaarde og forbød Begravelse i Kirkerne, søgte at faa Bugt med

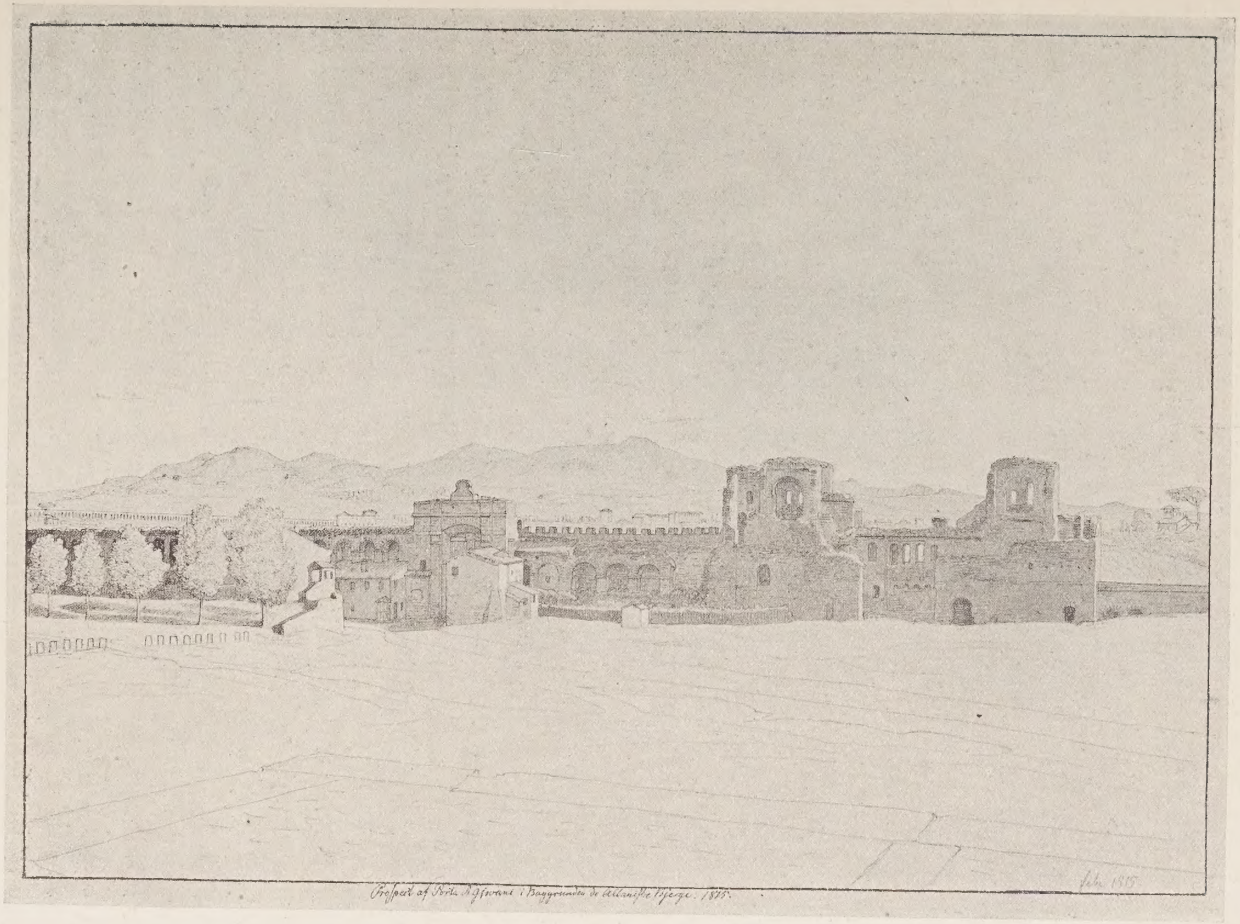
S. Spirito Hospital, Kastel S. Angelo og Ponte S. Angelo,
set fra højre Tiberbred.

de 6000 professionelle Tiggere og med Gavtyvene, lukkede Ghetto op og frigjorde Jøderne, planlagde Opførelse af Kornmagasiner, Slagtehuse, Anlægskajer ved Tiberen, brolagde Gader og ryddede op i den ulovlige Bebyggelse af Pladserne. I 1811 bestemte Napoleon, at der aarlig skulde anvendes 1 Mill. Frcs. paa Stadens Forskønnelse. Man begyndte med Piazza del Popolo og den tilstødende Skrænt af Monte Pincio, hvor det ved S. Maria del Popolo-Kirken liggende Augustiner Kloster havde en Vigne. Pladsen, i hvilken de tre Gader med mellemliggende Kuppelkirker munder ud, og paa hvis Midte Heliopolis Obelisken fra Circus maximus rejser sig, dengang dog uden Kumme og vandspyende Løver om Foden, henlaa i Uføre og delvis opfyldt af Boder og Smaabygninger, medens en Klosterhave optog det meste af den vestlige Del af den nuværende Plads. Den italienske Bygmester Valadier udkastede Plan til Pladsens og Monte Pincios Ordning og fik ogsaa en Del af Planen udført, inden Franskmændene atter forlod Rom, saaledes den forreste Del af An-

lægene paa Monte Pincio, Jardin du grand César, men saa standsedes Arbejdet og toges først senere op igen; der forløb over tyve Aar, inden Pladsen fik sin nuværende Form. Valadier ledede ogsaa, ikke altid lige heldigt, Udgravninger og Restaureringer af antike Bygningsværker. Af Triumfbuerne var Severus' og Konstantins delvis udgravede 1802—4, medens Titus-Buen var indbygget i Fæstningsværker, der først fjernedes 1822, Trajans Forum blotlagdes 1810—14; i Koloseum og hist og her paa Forum Romanum foretoges ogsaa Udgravninger, maaske nok saa meget i Haab om at finde Statuer og andre Kunstsager som af Interesse for de arkæologiske Spørgsmaal. I et Brev fra 1814 skriver Eckersberg herom: »Med Koliseets fuldkomne Udgravning er man kommet til Ende i denne Sommer; man havde ogsaa udgravet Kælderne under Prosceniet, hvor man har fundet Indretninger, som lader formode, at de gamle ogsaa har haft Kolisser . . . men da der i disse dybe Grave havde samlet sig en Del Vand, var man nødt til at kaste dem til igen. Nu har man der, hvor fordum Prosceniet var, en skøn oval Plads; i den ene Ende staar et kristeligt Kapel, og rundt omkring de tolv Stationer med Christi Lidelser«.

Da Paven i Maj 1814 var kommet tilbage til Rom, blev ikke blot Udgravninger og Nyanlæg, som Franskmændene havde begyndt, foreløbig stillet i Bero, men saa godt som alle deres Reformer ophævedes. Klostrene blev atter aabnede og Ghetto lukket, de gamle pavelige Sbirrer afløste Gendarmerne, Gadebelysningen afskaffedes osv. og for at sætte Kronen paa Reaktionsværket genoprettedes Jesuiterordenen. En lille Forskrækkelse fik man, da Napoleon brød op fra Elba og drog mod Paris. Da Efterretningen herom 3. Marts 1815 kom til Rom, og det snart efter forlød, at Murat var paa Vej med en Hær, skyndte først Kongen af Spanien og saa Paven sig at komme bort »af Frygt for at blive taget ved Vingebenet«, som Eckersberg udtrykker sig. Murat, der nu vilde gøre sit Forræderi mod Napoleon godt igen, gik imidlertid uden om Rom til Bologna for at fordrive Østerrigerne, men blev slaaet ved Tolentino og maatte flygte til Frankrig. Dermed var Faren drevet over. 7. Juni vendte Paven tilbage til Rom, og den gamle Tingenes Tilstand fortsattes.

Rom var i disse Aar en By paa op imod et Par hundredtusind Indbyggere, vel omtrent en Tiendedel af, hvad den havde været i sine Velmagtsdage under de første romerske Kejsere. Indenfor den mægtige $2^1/_2$ Mil lange Aurelianske Mur, der omslutter Staden øst for



Pladsen foran Lateran Kirken. I Mellemgrunden Porta S. Giovanni og Aurelians Mur med Taarne.
I Baggrunden Albanerbjergene. 1815.

Tiberen, var der derfor god Plads. Henved to Tredjedele af Omraadet henlaa ubebygget som Villaparker og Vinhaver, tilhørende de store Adelsslægter eller gejstlige Kongregationer. Mellem dem straalede spredt bebyggede Veje fra den tæt befolkede Midtdel ud mod Portene i Stadsmuren. Vest for Tiberen var kun Kvarteret mellem Kastel S. Angelo og Vatikanet samt Trastevere tæt bebygget. Janiculum var optaget af Villa- og Klosterhaver lige ud til Urban VIIIs Mur, og mellem Vatikanet og Tiberen ved Porta del Popolo bredte sig Tiber Engene helt ud mod Nord til Monte Marios Højder.

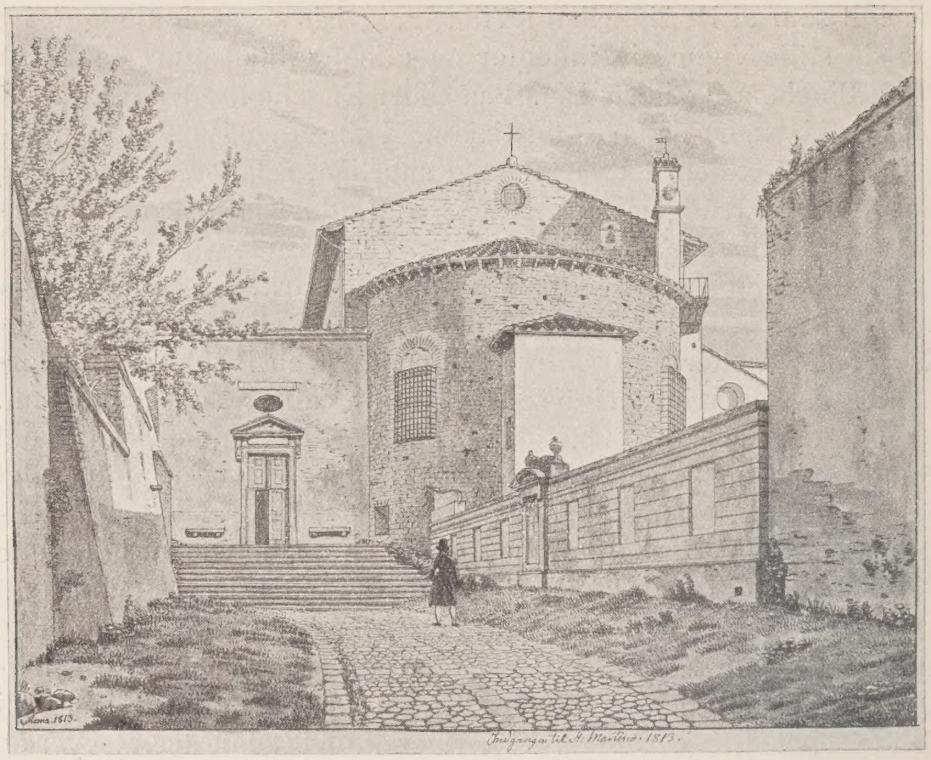
Kun den, der har kendt Rom før eller umiddelbart efter 1870, kan have Begreb om det Rom, Eckersberg kom til. Saa uendelig meget er forandret i de følgende Aar. Rom har nu en Verdensstads Liv og Præg; dengang førte den nærmest en vegeterende Tilværelse, i hvilken Kirkevæsenet med alt, hvad dertil hørte af daglig Gudstjeneste, Kirkefester, Præster, Prælater, Munke, Processioner og Klokkeringning Døgnet igennem, var det fremherskende Træk. Endnu er der Steder, der i alt væsenligt ligner sig selv fra dengang; det gælder navnlig de ubebyggede Kvarterer i den sydlige Del, paa Celio- og Aventino Højderne, ved Villa Mattei og Caracalla Termerne, omkring S. Saba og S. Prisca, og det gælder paa en Maade ogsaa de tæt befolkede gamle Stadsdele paa Marsmarken og i Spanske Plads Kvarteret saavel som ovre i Borgo og Trastevere paa Vestsiden af Tiberen. Der er det meste uforandret, og det samme fornøjelige Udendørsliv leves af Befolkningen som for hundrede Aar siden, men midt ind i dette bryder saa pludselig og brutalt det moderne Rom frem med sin brede Corso Vittorio Emanuele, sit kolossale Monumento Vittorio Emanuele, sin Kvirinal-Tunnel og sine massive Granit-Bulværker og Kajer langs Tiberen.

Ak, Tiberen! Al dens maleriske Skønhed med de grønne, jevnt skraanende eller gule, brat faldende Skrænter, de morsomme gamle Huse, der med deres Altaner og »Hemmeligheder« (*cessi*) hang ud over Floden og spejlede sig i dens graagule glidende Vande, »Noahs Ark«, Prammen, der færgede fra Ripetta Havnen over til Tiber Engene, til de smaa Beværtningshaver med Boccia Banerne, til Engenes uendelige Grønsværstæppe under den skyfri blaa Himmel, mod hvilken Kastel S. Angelos og Vatikanets Mure rejste sig som ubestigelige Fæstningsværker, og borte mod Nord Monte Marios skønne Høje med den dominerende Villa Mellini paa Toppen og de andre lyse Villaer i Vignernes Grønne. Det er ikke mere. Lige

saa lidt som al Herligheden i Villa Ludovisis skyggefulde Park og paa de stille Vigneveje indenfor og udenfor Stadsmuren mellem Porta Pinciana og Porta Pia. Paa Tiber Engene breder sig nu det vældige Marmorpalads di Giustizia med sin tunge Rustica-Arkitektur foran et endeløst Kvarter med snorlige, asfalterede Gader og Massehuse af den banaleste Art; og hvor Ludovisis Stenege og Laurbærtræer samlede sig i stilfulde Anlæg, eller Guder og Heroer stod i Kres omkring Bassinet i Villa Barberinis Park, der vandrer man nu i skyggeløse og trøstesløst kedelige Gader mellem vældige Hotel-Kareer eller sætter sig træt og mismodig paa en Bænk i et lille fortørret Anlæg omkring en interesseløs Ruinlevning fra det gamle Rom.

Men da Eckersberg 3. Juli 1813 kørte ind gennem Porta del Popolo, havde Staden endnu sit gammeldags Præg af stilfærdigt Forfald trods alle Franskmændenes Forsøg paa Forbedringer. Hvilken Modsætning til det livfulde Paris, han nys havde forladt, dette Verdenslivets Midtpunkt, Hjertet, hvorfra Blodet dreves taktfast ud i hele Verdenslegemet, og hvortil det atter vendte tilbage for at fornyes — ligesom Kejserhærene — den altid aarvaagne aldrig hvilende Stad med sit strømmende Liv i Gaderne, foran Kafeerne, i Teatrene, med Kejserhof og Kejserhære, med Galafester, Revyer og andre Skuespil for Hoben, der skulde holdes i Aande. Eckersberg havde allerede undervejs faaet Følelsen af denne Modsætning, da »alt mer og mer Passagen aftog paa Landevejen lige indtil Rom«; Egnen, han kørte igennem, syntes ham en Ørken, og det første Indtryk af Staden, mens han kørte over Piazza del Popolo hen til et Albergo i Nærheden, har næppe ændret denne Følelse, selv om han var stærkt optaget af alt det ny, der mødte hans Blik, og af Forventningen om, hvordan Livet her skulde forme sig for ham. I de fremmede Forhold og Omgivelser har han sikkert mer end en Gang i sit Hjerte ønsket sig tilbage til Paris og Vennen Møller; til Clemens skriver han kort efter Ankomsten: »Jeg føler mig lykkelig, at jeg har været i Paris ... Der var jeg indrettet og oplagt til at arbejde, da jeg maatte forlade det. Paa et fremmed Sted, især som Rom, er man for en lang Tid forstyrret og har ej Lyst til at begynde.«

Det var næppe første Gang og blev ikke sidste, han under Romer Opholdet med et Længselssuk tænkte paa Paris og de lykkelige Aar, han havde levet der.



Via Equizia med Sideindgangen til S. Martino ai Monti (Esquilin).

III

Umiddelbart efter Ankomsten til Rom søgte Eckersberg Thorvaldsen. Han vidste, at han var anbefalet til ham ikke blot af Akademiet, men ogsaa af sin høje Protektor, Kronprins Christian, til hvem han havde sendt Brev et Par Dage, inden han forlod Paris. Han blev godt modtaget. Den blonde lille Mand med de kønne Ansigtstræk og det elskværdige Smil, der tilmed var ham saa varmt anbefalet, tiltalte Thorvaldsen, og han tog sig gerne af ham i i al hans Hjælpeløshed og Mangel paa Kendskab til Sproget og de lokale Forhold. Han fik ham anbragt i Huset, hvor han selv bode, hos Signora Buti, der havde en Slags Pensionat eller Hotel garni i Via Sistina (Felice), i Baghuset til Palazzo Tomati i Via Gregoriana. De to Gader løber sammen i en Spids ved Pladsen foran Kirken S. Trinita de' Monti ovenover den spanske Plads og Trappe, og ude i Spidsen ligger Casa Zuccari med sit »Tempietto«, hvor de unge »Nazarenere« 1816—18, umiddelbart efter Eckersbergs Afrejse, ma-

lede deres Hovedværk, Freskobillederne af Josephs Historie, i et Værelse, som Generalkonsul Bartholdy overdrog dem at dekorere. Mellem Casa Zuccari og Casa Buti laa mest Staldbygninger og Haver, der forlængst har veget Pladsen for store Huse. Ogsaa Casa Buti med Midtport og to Sidedøre, hvoraf den ene førte op til Thorvaldsens Lejlighed, den anden til Butis, er ombygget i 80rne, saa nu minder kun en Buste af Thorvaldsen i en Niche paa Trappegangen om, at Kunstneren havde sin Bolig her i næsten 40 Aar; men intet minder om Familien Buti, der bode her i over 80 Aar og i den Tid afgav Hjem for Skarer af nordiske, tyske, franske og andre Landes Kunstnere. Fru Buti var Enke efter Arkitekt Camillo B., der var død 1808. Han havde nydt en vis Anseelse, havde bl. a. været med ved Ledelsen af Udgravningerne i Villa Massimo Negroni — mellem S. Maria Maggiore og Diocletians Termerne; helt overbygget nu — og ved Udgivelsen af Værket om de der fundne antike Vægmalerier, men under Urolighederne ved den franske Besættelse af Rom i Aarhundredets Slutning havde han mistet sin Formue, og derfor var Familien begyndt at leje Værelser ud til fremmede Kunstnere. I 1804 var Thorvaldsen flyttet ind paa 1ste Sal, hvor han, da Eckersberg kom til Rom, havde tre Værelser, et Atelier med Staffeli og Kavaletter, et lille Sovekammer, og en Sal med hans Malerier, Bøger og Samlinger af etruriske Vaser og andre Antikviteter. Sit egenlige Atelier havde han henne ved Pal. Barberini, og det udvidede han i 1815—16 ved Lejemaal af yderligere Grund og Tilbygning, saa han fik tre rummelige Værksteder, det ene meget stort, grupperede omkring en lille Have med Pergola, Oleanderbuske, store Blomstervaser og et Springvand i Midten. Af al denne Herlighed er heller intet tilbage. Da Eckersberg flyttede ind hos Butis, bestod Familien af Fru Buti, en brav og dygtig Kone i Begyndelsen af 40rne, tre Døtre paa 16, 12 og 9 og en Søn paa 7 Aar, samt Butis Faster Geltrude. Fru Buti døde 1845, Aaret efter Thorvaldsen; men de to ældste Døtre, hvoraf den ene var gift med en tysk Billedhugger Troschel, fortsatte Pensionatet og holdt Hævd over Minderne fra gamle Dage.

Det var et godt Sted, Eckersberg var kommet til at bo, men det varede en Stund, inden han blev hjemme der. Sproget voldte ham Vanskelighed, og desuden havde han til daglig ikke saa meget med Familien at gøre. I Dagbogen staar 15. Okt. 1815: »spiste første Gang hos Md. Buti«, og i de følgende Maaneder betaler han 17—19

Scudi, medens han tidligere kun havde betalt 7—8 Scudi (c. 30 Kr.) for Logi, Frokost, Lys, Vask og »Slikkerier«. Men længe forinden havde Fru Buti taget sig moderlig af hans Garderobe, købt Strømper til ham og Lærred til Skjorter og syt dem, i hvilken Anledning han forærer Døtrene Elena og Vittoria, der havde syt med paa Skjorterne, hver 2 Scudi. — I den første Maanedstid maatte Eckersberg nøjes med et mindre Værelse, men 4. August »flyttede jeg i mit rigtige Værelse«. Dette rummelige Værelse tjente ham tillige som Atelier, og her malede han bl. a. sit store Billede »Israeliternes Overgang over det røde Hav«; mulig var det det samme Værelse, som den franske Maler Ingres havde bebot i tre Aar umiddelbart forinden, og som laa ovenover Thorvaldsens Sal. Hos Butis bode dengang, foruden Thorvaldsen, Københavns unge Stadsbygmester Peder Malling, der var ude at rejse paa Stipendium af Fonden ad usus publicos og havde været i Rom i et Par Aar; desuden et Par tyske Kunstnere, Brødrene Schadow, Rudolf Billedhugger og Wilhelm Maler, Sønner af den bekendte Berliner Billedhugger Joh. Godfr. Schadow. De hørte til Lucas-Brødrene, Overbecks Klike, Düreristerne, som de kaldtes i Modsætning til Caraccisterne, og var skønt yngre af Aar meget overlegne og tilbageholdne. Ovre i Pal. Tomati bode Brødrene Riepenhausen, et Par glade Gutter, men ikke betydelige Malere. Det blev nærmest Malling, som tog sig af Eckersberg og ledede hans første Skridt i Rom. Thorvaldsen rejste faa Dage efter Eckersbergs Ankomst med den danske Gesandt Baron Schubart og hans Familie til Schubarts Villa Montenero og derfra til Lucca Badene og kom ikke tilbage før 12. November.

I de første Par Maaneder blev det selvfølgelig ikke til noget med at male. »Nu har jeg«, skriver Eckersberg i Aug. 1813 til Clemens, haft nok at bestille med hidindtil at løbe omkring for at se den ganske utallige Mængde af herlige Kunstværker. Levninger af den ældgamle Bygningskunst er her meget at beundre.« Forkundskaber af historisk eller kunsthistorisk Art havde han ikke mange af; han kom i saa Henseende lige saa blank til Rom som i sin Tid Thorvaldsen; men han havde et Par gode Øjne at se med, og han var livlig interesseret af alt, hvad han saa. Og han havde Malling til Ledsager, der kendte det alt sammen. Den første Samling, han besøgte, var »Capitolinet«, som han kalder den, Skulptursamlingen paa Kapitolium, der trods Franskmændenes Plyndring, var ganske righoldig; han har da vel med det samme gjort sin første Van-

Udsigt fra venstre Tiberbred ved Cloaca massima til Aventiner Højden med S. Sabina, S. Alessio og S. Maria del Priorato. Paa højre Bred Hospitiet S. Michele.

dring hen over Forum Romanum nedenfor Kapitolium til Koloseum og Triumfbuerne. Forum eller Campo vaccino, som det kaldtes, laa dengang og lige til Midten af forrige Aarhundrede, som det havde ligget i Aarhundreder, med et mange Fod tykt Lag Fyld over og omkring Resterne af de gamle Templer og Triumfbuer, overgrot af Grønsvær og Buske og en dobbelt Række Elmetræer, mellem hvilke Hyrder græssede deres Geder, med Kirker og Boliger indbygget i Ruinerne og Smaahaver og Terrasser omkring dem, alt uordnet og tilfældigt, men uendelig morsommere og mere malerisk end den Samling renskrabede Fundamenter og velordnede Brokker og Brudstykker, som nu udgør Forum. Det blev Eckersbergs Yndlingssted, hvor han ofte tyde hen og gav sig til at tegne og male »efter Naturen«, naar det ikke vilde gaa rigtig med Arbejdet hjemme i Atelieret paa »Kekrops' Døtre« eller »Israeliterne«.

Et Par Dage efter »Capitolinet« gjorde han saa Peterskirken, Loggierne og Museo Pio-Clementino med dets Mylr af Antiker. En ordenlig Mundfuld! Men dengang var det en hel Rejse at komme fra Via Felice til Vatikanet, saa man maatte tage Lejligheden i Agt og alting med, medens man var paa den anden Kant af Staden. Ugedagen efter var han atter ovre paa højre Tiberbred og »saa Hr. Camuccinis skønne Malerisamling og det smukke Galeri Lucian, rigt

paa skønne Ting, og Farnesina, hvor Psyches Bryllup af Rafael findes med flere gode Malerier«. — Camuccini, Datidens mest beundrede Maler i Italien, sin Tids »Rafael«, ligesom Mengs havde været sin Tids, og begge lige langt fra Navnefadderen, havde benyttet Usikkerheden under de franske Besættelser af Rom til at erhverve sig en betydelig Samling Kunstsager, derimellem bl. a. Rafaels »Madonna del garofano«. Galleria Luciani var Galatea-Salen i Villa Farnesina, hvor Luciani ɔ: Sebastiano del Piombo 1511 malede Polyphem og Lunettebillederne, medens Rafael tre Aar efter malede Hovedbilledet, Galatea, omgivet af Tritoner, Nymfer og Amoriner. Galatea-Billedet har Rafael egenhændig malet, medens de berømte Amor og Psyche-Billeder i Forhallen er udført af Medhjælpere efter hans Tegninger og Udkast. Da Eckersberg saa dem, var de allerede meget ødelagte af Vejr og Vind i den aabne Forhal, der senere er blevet lukket med store Vinduer ligesom Loggierne i Vatikanet, og af Marattas brutale Opmaling; de er ikke blevet bedre ved en nyere Restaurering og gør nu et ret trist Indtryk, hvis man ikke kan glemme den maleriske Mishandling for Skønheden og Rigdommen i Rafaels Komposition og Tegning. Eckersberg saa Forfaldet og Ødelæggelsen baade her og andetsteds. »Michelangelos og Rafaels Billeder er saa beskadigede, at man ofte har Møje med at se, hvad det skal være,« skriver han engang. Hvorvidt han senere besøgte Villa Farnesina oplyser Dagbogen ikke. Han var i »Galleriet Cassini« ɔ: Corsini og i det Sixtinske Kapel nogle Uger senere, men videre Antegnelser om Museumsbesøg, bortset fra nogle enkelte i Museo Pio-Clementino, findes ikke i Dagbogen. Selvfølgelig tør man ikke deraf slutte, at han aldrig søgte Samlingerne og Stederne, hvor Fortidens store Kunst var at finde, men da han hellerikke i Brevene taler om Indtryk fra dem, har hans Besøg næppe været mange. De eneste Malerier, han synes at være blevet virkelig betaget af, er Claude Lorrains to Pragtbilleder i Doria Samlingen »Møllen« og Landskabet med Apollotemplet — »aldrig har jeg set noget skønnere; alene de to Billeder fortjener en Rejse til Rom.«

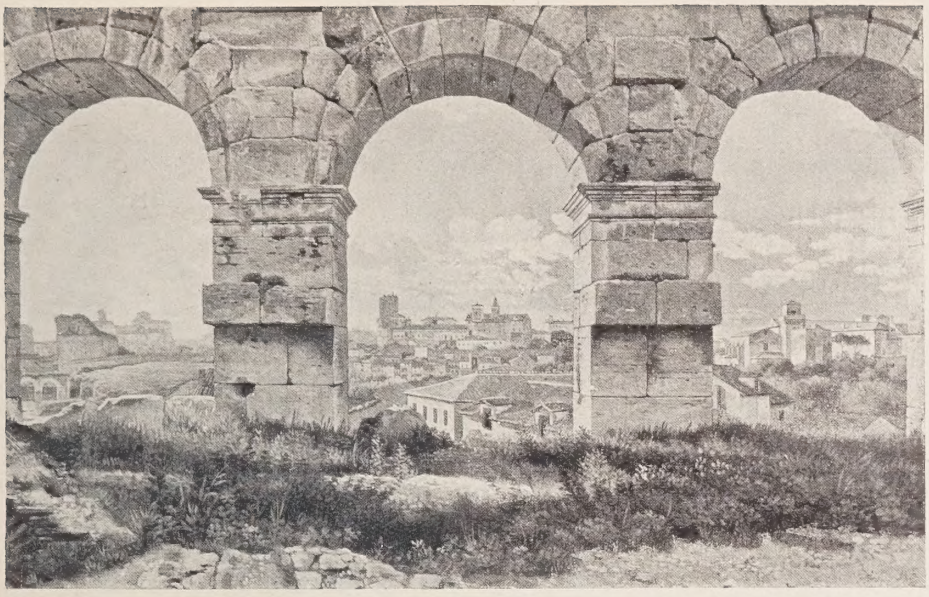
Hvilken Betydning de store Renæssance-Kunstnere overhovedet har haft for ham, er ikke let at afgøre. De Par Kopier eller »Efterligninger« af Rafaelske Billeder, som han udførte, nærmest paa Bestilling, siger ikke meget. Den eneste Gang, han nævner Michelangelo, er i et Brev fra Maj 1815, altsaa da han har været næsten to Aar i Rom. Han skildrer det Indtryk, Gudstjenesten i det

Sixtinske Kapel Langfredag har gjort paa ham: Tusmørket og Dødsstilheden i det af knælende andægtige tæt fyldte Rum, den store Armlysestage med de tretten brændende Lys, der medens Klagesangen lyder, slukkes et for et som Symbol paa, at den ene efter den anden forlader og forraader Jesus — Allegris Miserere, den femstemmige Mandssang uden Instrumentalledsagelse, der toner frem først sagte »som af fjerne Englestemmer«, saa stærkere og stærkere anraabende den almægtige om Naade og Barmhjertighed, saa atter svagere og svagere; idet den sidste Tone dør hen og Frelseren bøjer Hovedet i Døden, slukkes det sidste Lys: »ingen Musik har nogensinde gjort det Indtryk paa mig«. Michelangelo maa nøjes med følgende: »Loftet og den ene Væg har Michelangelo helt udfyldt med sine vilde gigantiske Figurer, saa at næsten ingen Plads er tom; men man ser ikke paa disse, ser i hvert Fald meget ligegyldig, naar Musiken begynder«.

Denne Ligegyldighed maa ikke undre; Michelangelos Kunst laa baade i Form og Indhold Eckersberg fjern; han har næppe haft Sympati for eller Forstaaelse af Aanden i den. Den laa jo ogsaa Thorvaldsen fjern. Og Tiden i det hele. Selv en alt omfattende Aand som Goethe syntes den »over al Forstand«. Rafael var Mønstret og Mesteren fremfor alle. Goethes Ven, den kunstforstandige Heinrich Meyer mente, at hvis Gudfader i »Ezechiels Syn« huggedes i kolossal Maalestok, vilde den blive Phidias' Zeus jevnbyrdig, medens den ledende italienske Kunstkritiker Milizia kaldte Michelangelo en lige saa stor Kunstens Fordærver som Bernini. Det var Rebeller mod den herskende klassiske Smag som »Teufels Müller«, der sværmede for Giganten, en nøgtern Natur som Eckersberg reves ikke med. Han havde mere Interesse for sin egen Tids Kunst, den laa ham nærmere og frembød bedre Lejlighed til Sammenligning med, hvad han selv formaaede. I Paris havde den været saa præget af Davids Klassicisme, at han næppe nok havde faaet Øje for det ny, der arbejdede sig frem hos flere af Mesterens Elever som Gros og andre af de yngre Kunstnere som Géricault. I Rom, hvor alle Nationer mødtes, havde alle Retninger deres Repræsentanter, men der var iøvrigt ikke saa megen Lejlighed til at se, hvad der blev præsteret. Almindelige Udstillinger kendtes ikke, og de tidligere Udstillinger af enkelte Billeder i Pantheon, brugtes ikke mere. Franskmændene havde i de urolige Aar opgivet deres Udstillinger i Akademiet, og Tyskerne, der optog Ideen, naade først

at faa en særlig tysk Udstilling i Foraaret 1819 i Anledning af det østerrigske Kejserpars Besøg; men nu og da udstillede de enkelte Kunstnere deres færdige Arbejder i Atelieret; Eckersberg omtaler lejlighedsvis saadanne og altid rosende. Han var i det hele let at tilfredsstille. Skønt han havde mest med Tyskerne at gøre i det daglige Liv, hældede hans Hu dog til Franskmændene, som han syntes »stod over Tyskerne i Sans og Smag for skønne Former, sande Farver og Kundskab om Luftvirkning«. Det samme syntes sikkert Franskmændene. De holdt sig for sig selv i Villa Medici og blandede sig ikke med den øvrige Horde af Kunstnere. Dog kom Lethière, Direktøren for det franske Akademi, paa Thorvaldsens Opfordring engang til Eckersberg for at se Thorvaldsens Portræt, inden dets Hjemsendelse.

Hovedmængden af Kunstnere var Tyskere af forskellige Aargange, ældre Herrer som Landskabsmalerne Joh. Chr. Reinhart og Tivoli-Maleren Joh. Rohden — den djærve Tyroler-Koch, ligesom Reinhart »heroisk« Landskabsmaler, der havde bot sammen med Thorvaldsen 1801—03, havde forladt Rom under den franske Besættelse og kom først tilbage i Novbr. 1815 — Sturm und Drang-Digteren og Maleren Frd. Müller »Teufels Müller«, Dyrmaleren Wenzel Peter o. fl. og mange yngre med Eckersberg jevnaldrende. En særlig Klike mellem disse dannede Fr. Overbeck og hans Venner: Cornelius, Brødrene Schadow, Colombo, Brødrene Veit, Ludv. Vogel o. fl. De kaldtes af de andre Tyskere »Nürnbergerne« eller »Düreristerne« og endte med at hedde »Nazarenerne« som Reinhart havde døbt dem. Frankmændene kaldte dem *tragédiens allemands*. Hovedmanden var Overbeck, der 1809 i Wien, kun tyve Aar gammel, sammen med fire andre jevnaldrende og ligesindede havde dannet Lucas Broderskabet, hvis Formaal var det høje, at føre Kunsten ud af dens Forfald, det vil sige bort fra den overfladiske akademiske Manierisme ind paa Vejen til »Sandhed, Renhed og Inderlighed«. I Juni 1810 kom fire af Lucas-Brødrene, Overbeck, Pforr, Ludv. Vogel og Hottinger til Rom, og i September flyttede de ind i det af de fordrevne irske Munke forladte S. Isidoro Kloster paa Monte Pincio, som Direktøren for det franske Akademi skaffede dem Tilladelse at bo i. Her førte navnlig Overbeck et næsten asketisk Munkeliv; de andre kneb det for. Da en af dem Aaret efter maatte rejse hjem, efter at have bumlet sig læns for Penge og Talent, fejredes Afrejsen af de andre med »blandet Vin«, saa at Franz



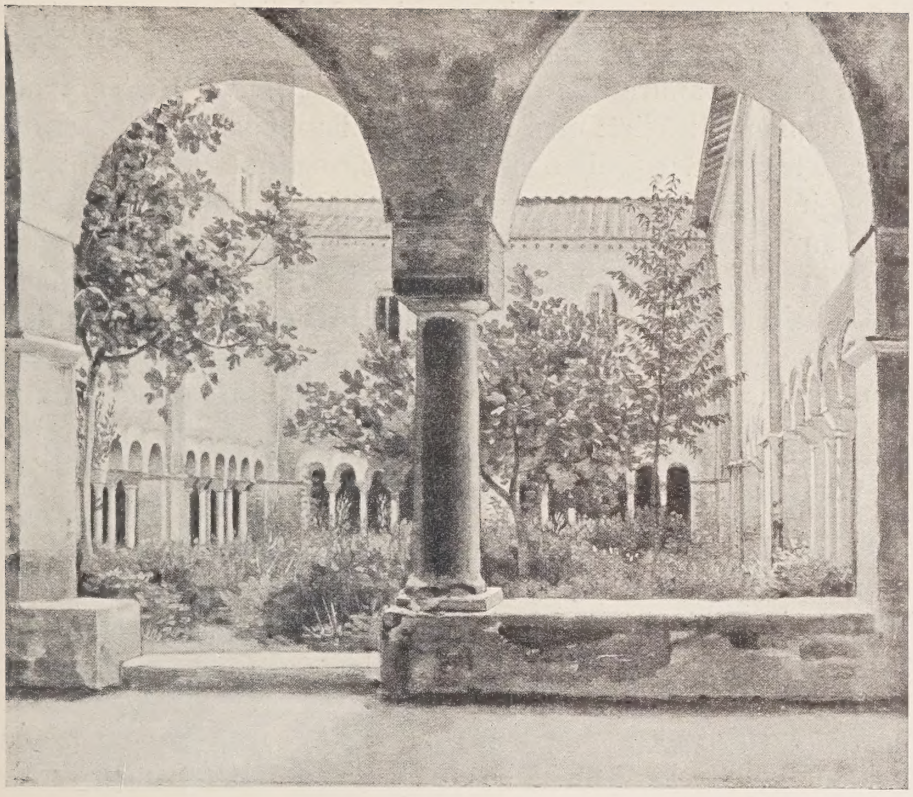
Udsigt fra Coloseums næstøverste Stokværk mod Nord.

Pforr, Overbecks Hjerteven mellem Brødrene, maatte bæres bevidstløs i Seng.

Men i Teorien var de stive Idealister; deres Program lød paa: En Kunstner, der vil indvirke paa andre, maa søge at uddanne Sjæl og Hjerte gennem et Liv i Sandhed og Tillid til Gud. I et Maleri gælder den sjælelige Beaanding i Indholdet mere end den haandværksmæssige Teknik i Udførelsen; Naturen er og blir Kunstnerens eneste Lærerinde; men ikke alt i Naturen er skønt, og Skønhed er en uafviselig Betingelse for Kunst. Skønt er kun det, der er befriet for alle Tilfældigheder og Mangler, som bryder Formen og svækker Indtrykket.« Det blev altsaa en noget udvasket Natur. Brødrene samledes i Klostrets Refektorium, hvor de skiftedes til at staa Model, og gjorde Draperistudier ved Hjælp af Vogels Kappe, men naar de skulde male et Billede, skete det i Cellens Ensomhed uden Model og direkte ud af Bevidstheden; thi kun paa den Maade »kunde Sjæl tale til Sjæl«. Overbeck havde megen Formsans, saa han kunde bedre undvære Detailstudier, end de andre, men han var en langsom Arbejder, og det eneste, han gjorde, var Udkast og Tegninger i lille Format, alt fortræffeligt; men skulde han udføre noget i større Maalestok eller i Olje, glippede det for ham. Han blev aldrig nogen stor Maler. I Kunsten saa han op til Rafael og navnlig til Prærafaeliterne, Perugino og Fra Angelico, der

»overgaar alt i Følelsens og Stilens Renhed, i Kompositionens Simpelhed og Klarhed«. Dog anerkendte han Michelangelo i det Sixtinske Kapel. Som jevnbyrdig Helgen dyrkedes Albrecht Dürer, hvis gammeltyske Stil kom paa Moden under den nationale Frihedskamp, og som efterhaanden tog Luven fra de andre Helgener. Men al moderne Kunst, med Undtagelse af deres egen, var dem en Rædsel; David og alt, hvad Davidsk var, naturligvis først og fremmest. En Udstilling i det italienske Luca-Akademi kaldes gyselig, og efter et Besøg i Camuccinis Studio og i Kirken S. Trinita de' Monti for at se nogle ny Billeder af Lethière og Odevaen, begge Elever af David, skriver Overbeck i sin Dagbog: »Det skal være sidste Gang, jeg ser paa saadan noget« (Skidt). De anerkendte Carstens; for han havde jo ogsaa bekriget Akademier og Akademistudier, foragtet Model og tegnet »aus dem Innern seines Bewusstseins«. Thorvaldsen kunde nok gaa an; naar Overbeck i Maj 1814 tegnede Alexandertoget i Konturer til Stikgengivelse, var det dog ikke af bare Beundring, men »hver Eftermiddag for det daglige Brøds Skyld; den anden skønne Halvdel af Dagen kan jeg saa hellige mit eget Arbejde«.

For David-Beundreren Eckersberg var det ikke Omgang. Gennem Maleren Wilh. Schadow, der bode i Casa Buti, og som kort forinden Eckersbergs Ankomst til Rom var blevet optaget i Lucas-Broderskabet og ligesom Overbeck tillige i den ene saliggørende katolske Kirke, kom han i Forbindelse med Koteriet. Det første Indtryk meddeler han Clemens i et Brev fra August 1813. »Her opholder sig mange Kunstnere, især Tyskere af udmærkede Talenter. De har »overalt« [überall ɔ: i det hele taget] meget rigtige Principer af Komposition, men for Resten følger de den gamle Slendrian; de forstaar ikke at male, ikke at efterligne Naturen; deres Arbejder ligner Kopier efter de ældgamle tørre Malerier af den tyske Skole; det overbeviser mig end mere om, at den franske Skole, især i Maleri, for nærværende dominerer«; og i et senere Brev: »en af de første Talenter af Tyskere er vist Hr. Overbeck fra Lübeck. Dennes Arbejder, hvad Komposition og især Udtryk og Karakter i Ansigter angaar, kan vist sættes ved Siden af Rafael«. I et andet Brev, hvor han ogsaa sætter Overbeck jevnsides Rafael, har han dog streget det ud igen. Eckersbergs Syn paa Düreristerne ændredes ikke ved nærmere Bekendtskab; han gentager jevnlig i sine Breve Karakteristiken af dem, og hans Udtryk blir ikke blidere. I et af de sidste skriver han til Møller: »Disse katoliserede Herrer af den tyske Kunst-



Klostergaarden ved S. Lorenzo fuori le mura.

nersekt er blevet helt tossede, efter at Tyskland har sejret; de vil nu fra Rom af udbrede deres sande Lære over den ganske Verden, ligesom Christi Disciple. Alt, hvad der er malet siden Albert Dürer, Perugino og Rafael, især den nuværende franske Skole, er selve Belzebub, Satan, paa hvem man skal knække Halsen. Om det lykkes, skal Tiden vise. Uomtvisteligt er, at de i Komposition, Fremstilling, Udtryk og Tydelighed virkelig præsterer noget fortræffeligt ... men alt det kan man jo gøre med Blyantsomrids paa et Stykke hvidt Papir. ... Og det kaldes udmærket Kunst, naar de fladt, blegt og mat med faa Skygger, der aldeles ikke viser Formerne indenfor Omridsene, udpensler det hele fint og bagefter overbituminerer Billedet fra Forgrund til Baggrund. Kort sagt, den, der kan gøre en Tegning paa Papir med en fin Pen eller Blyant, fin og lille. han er straks »Kinschtleer«, og hvad han gør er Kunst. ... Jeg har to af disse Herrer boende ved Siden af mig her i Huset, Sønner af Professor Schadow i Berlin; de er mine Bordfæller Middag og

Aften, da jeg nu spiser herhjemme hos Md. Buti; den yngste er Maler og har ogsaa ladet sig gøre til Katolik. Disse to ved bedre Besked end alle andre i Verden og fortæller selv vor Hr. Thorvaldsen, hvor han har fejlet; men han ler ad dem, naar de ikke ser det. Tidligere ærgrede jeg mig over deres dumme Sludder, men nu kan jeg tage imod det alt sammen med den største Koldblodighed.«

Af Samværet med Düreristerne har Eckersberg aabenbart ikke haft meget Udbytte. Andre af de tyske Kunstnere traf han lejlighedsvis i Trattorierne, i Café Greco eller i Osterierne, hvor de drak deres Vin om Aftenen. En sjelden Gang fulgtes han med dem paa Udflugter, saaledes i Marts 1815 ud til Ostia og Fiumicino, hvor de var 27 i Følge. »Ak, hvor frydede mig Synet af Havet og den friske Søluft!« Nogle Dage efter var han sammen med et lignende Selskab paa Aftentur til Vatikanet for at se Antikerne i Museo Pio-Clementino belyst af Fakler, en Modefornøjelse dengang ligesom Koloseums Belysning med bengalsk Ild senere. Eckersberg anvendte hjemme lejlighedsvis Fakkelbelysning i »Figursalen« paa Charlottenborg. Han tog ogsaa nu og da Del i deres fornøjelige Sammenkomster, bl. a. i de lystige Sammenskudsballer, som Maleren Heydeck arrangerede. Heydeck havde som Officer været med i Spanien mod Napoleon men dyrkede nu Malerkunsten i Rom; han malede senere Slagbilleder i Slottet i München, fortsatte samtidig sin militære Løbebane og endte som Friherre og General. Eckersberg roser iøvrigt ikke Samlivet mellem Tyskerne indbyrdes. I den første Tid under den franske Besættelse var det helt hensygnet, navnlig i Sammenligning med, hvad det havde været nogle Aar forinden, medens Humboldt var preussisk Gesandt i Rom og han og hans udmærkede Hustru Caroline samlede Kunstnerne om sig i Palazzo Tomati. Billedhuggeren Rauch, der dengang hørte til Kresen, og som atter kom til Rom i 1813, skriver til Frederike Brun: »Siden De og Humboldts har forladt Rom, er der ikke noget Sammenhold mere. At se to Kunstnere sammen er en stor Sjældenhed, og man har end ikke de fordums Osteriglæder.« Og Forholdene forværredes efter Tysklands Rejsning. I Sept. 1813 blev Rauch og Brødrene Riepenhausen anholdte og deres Boliger gennemsøgte, og kun ved Fru Butis Snarraadighed lykkedes det at redde Rauchs Papirer; men i November fik de og nogle andre tyske Kunstnere Ordre til at gøre sig rede til at transporteres til Frankrig; ved Canovas og Lethières Mellemkomst slap de dog fri.

Da Franskmændene i Marts 1814 havde forladt Rom, kom Tyskerne igen ovenpaa, og efter den store Glædesfest for Paris' Indtagelse af de Allierede, der holdtes i Villa Borghese 21. April, steg deres Selvfølelse og Nationalbegejstring: en ny Tid skulde nu oprinde baade for Fædrelandet og for Kunsten. Overbeck skriver herom i et Brev til Vennen Sutter Sept. 1814. »Da vi for fire Aar siden kom til Rom, var det Skik, at de tyske Kunstnere næsten hver Aften samledes i et eller andet Vinhus; men man diskuterede ikke Kunst, dels for ikke at komme op at skændes, dels fordi man syntes, man hele Dagen havde haft nok med Kunst at gøre og nu helst talte om noget andet. Vi holdt os borte derfra, i vore Klosterceller for at have en lyksalig Stund med vor elskede Brud Kunsten. Nu er alt anderledes. I Stedet for Drikkelag er der kommet fælles tyske Kunstnermøder, hvor der i fuldkommen Enighed og med den mest levende Interesse forhandles, om hvad der kan tjene til Kunstens Bedste ... En Adresse, som Plattner har skrevet i samtlige tyske Kunstneres Navn, om Akademiernes Skadelighed og om, at Pengene, de koster, heller maatte anvendes til Bestillinger og Indkøb af Kunstværker, blir sendt til Fyrst Metternich for at forelægges Kongressen i Wien.« I Eckersbergs Øjne tager Idyllen sig lidt anderledes ud. Han skriver til Møller i Oktober: »De tyske Kunstnere her lever som Hunde og Katte, naar det gælder om at bedømme hinandens Fortrin og Mangler; men de er stærke Politikere, og hele Europas Skæbne blir forudbestemt, Lande og Stater fordelte etc. En tysk Gesandt foreslog Oprettelsen af en Kunstnerforening, i Lighed med de franskes; men da Tyskerne skulde forhandle om Forslaget, blev det hele en Jammerklage over Kunstens slette Vilkaar i Tyskland, Mangelen paa Opmuntring hjemmefra og Akademiernes Elendighed ... Nylig blev der holdt et nyt Møde, hvortil ogsaa vi Danske og Svenskerne var indbudte — man vilde udgive en tysk Kunstjournal (for disse store Kunstnere maler ikke meget, men skriver des mere), hvortil enhver skulde give Bidrag. Men det blev ikke til noget; de store vilde ogsaa blot have rakket ned alt, hvad der ikke passede sammen med deres indskrænkede Begreber. Du skulde have været her. *Il y avait de qua rire!*« — Den kuriøse Adresse til Wiener Kongressen, som Eckersberg ogsaa omtaler, blev virkelig afsendt gennem den østerrigske Gesandt i Rom; den blev naturligvis henlagt uden Svar. »Man erwartet noch die Antwort,« skriver Eckersberg ironisk.

Portræt af Anna Maria Magnani.

IV

I sit Dagligliv var Eckersberg væsenlig henvist til den lille Kres, han straks var kommet i Berøring med: Malling og hans Venner Huths, til hvem ogsaa den unge tyske Arkitekt Gustav Hetsch sluttede sig. Kaptajn C. W. Huth var Søn af den bekendte General Heinrich Huth, der i Slutningen af det 18. Aarhundrede omdannede vort Hærvæsen og senere blev Statsminister og Elefantridder. Sønnen, der 1802 var blevet Stabskaptajn, afskedigedes 1808, et Par Aar efter Faderens Død. Kunstinteresseret, som han var, rejste han til Italien, men letsindig, som han ogsaa var, blev hans Liv dernede snart noget uregelmæssigt og hans Pengeforhold derangerede. Det er utvivlsomt ham, om hvem Thiele diskret fortæller, at »en Landsmand« engang i 1810 indjog Thorvaldsen en stor Forskrækkelse ved at sende ham et Brev med Meddelelse om, at han havde taget Gilt og med Anmodning om at betale hans Gæld; til Dækning af Ud-

læget vedlagde han en Anvisning paa 300 Scudi, betalbar hos hans Arvinger. Kort efter mødte han selv op og fortalte, at det hele havde været et spøgefuldt Forsøg paa at faa Thorvaldsen til at betale Gælden. Det følgende Aar giftede Huth sig med en smuk Italienerinde Maria Rinaldi, Datter af en pavelig Bestillingsmand i Ariccia, og tog Bolig i Rom, hvor han gæstfri og glad delte, hvad han havde, med sine Venner. Eckersberg, Malling og Hetsch var hyppige Gæster, og mangen Vinteraften, naar det ikke var til at være hjemme, tilbragte de hos Huths med »Schwatzen, Singen und Scherzen«, som Eckersberg siger; for ogsaa Fru Huth var en munter Sjæl og »en sjelden brav Italienerinde«. Huth var altid i Pengeforlegenhed og maatte tit laane nogle Paoli eller en Scudo hos Eckersberg, ligesom Eckersberg laante hos Malling eller Thorvaldsen. Det var i det hele et indviklet Mellemregnskab. For Pengeforsendelserne hjemmefra under Statsbankerotten og de vanskelige Finansforhold indløb højst uregelmæssig, og da Forsyningerne tilmed ikke var videre rigelige, slap Pengene altid for tidlig op. Malling havde bedst Orden i sine Sager. For Eckersberg kneb det hyppig med at faa Pengene til at slaa til, og han tyde da til Thorvaldsen, der beredvillig hjalp ham med ti eller tyve Scudi ad Gangen og sjelden fik noget igen, saa at Eckersberg, da han reiste hjem, skyldte ham c. 200 Scudi. Rimeligvis har Thorvaldsen faaet nogle af de Eckersbergske Billeder, der findes i Museet, som Vederlag. Portrættet af Tiggeren i Kappen og Efterligningen af Hovedfiguren i »Madonna di Foligno« nævnes i Dagbog og Breve som overdragne ham; men ogsaa »Hektors Afsked», »Sokrates og Alkibiades« og »den sovende Kvinde« kan jo ved denne Lejlighed være gaaet over i Thorvaldsens Eje, ligesom »Kolonnaden ved Peterspladsen«. Om Somren fulgtes Vennerne ud til Osterier udenfor Portene, og i hvert Fald de to af Eckersbergs romerske Nytaarsaftener som ogsaa Fødselsdagen 2. Jan. 1815 tilbragte han hos Huths i fornøjeligt Samlag med Baron Brown, Thorvaldsen, Malling og Hetsch. Baron Brown var en ældre ugift Normand, en Konvertit, der i mange Aar havde levet i Rom, interesserede sig for Kunst og forstod sig paa Pengeforretninger, saa han hjalp Kunstnerne med at faa deres Anvisninger og Veksler omsatte. Barontitlen var næppe ægte, men rimeligvis opstaaet ved den italienske Udtale af Navnet (Sign. Browne — Brone — Barone) og saa i Spøg optaget af hans skandinaviske Landsmænd. Han kaldes altid Baron B. Sidst i Juli 1815 rejste Hetsch og Malling hjem, og Malling

tog Familien Huth med sig. Eckersberg skriver herom til Møller: »Vi kom meget til Huth om Aftenen. Han har Sans og Smag for de skønne Kunster; men Luften her (og Vinen) havde en ugunstig Indvirkning paa hans Hjerne, og hans Pengeforhold var dels som Følge af den slette Kurs og dels ved Sløseri kommet i stor Uorden, saa han daarlig kunde leve her — men hvilken Lykke at have en smuk Kone! — Nu har Malling paataget sig ikke blot at betale hans Gæld her, men ogsaa at tage ham, hans Kone og to smaa Børn med sig til København; de rejste sammen med den brave og meget talentfulde Hr. Hetsch. Thorwaldsen, Md. Huths Mor og Søster og jeg fulgte dem til la Storta«, hvor de, som Eckersberg i et senere Brev meddeler Huth, efter de andres Bortkørsel tømte nogle Flasker Orvieto, inden det lykkedes dem at faa trøstet Fru Huths Mor og Søster, der opførte en hel Scene ved Afrejsen med Graad og Besvimelser paa sin Italiensk. »Tiden falder mig efter eders Afrejse, især om Aftenen meget lang; vi tilbragte dog mange smukke Aftener sammen her i Rom«, ender han som med et Suk.

Han var nu alene tilbage med Thorvaldsen.

Forholdet til Thorvaldsen var af en egen Art. Skønt der kun var tretten Aars Forskel i deres Alder, blev de ikke egenlig Venner. Intimt Venskab laa overhovedet ikke for Thorvaldsen. Han kunde i et godt Lag blive Kammerat med hvem som helst, især med unge, men til Hverdag var han det med ingen. Han holdt uvilkaarlig andre paa Afstand, ikke just bevidst, eller fordi han i Overmod regnede dem for ringere; han var baade som Menneske og som Kunstner ganske beskeden og tog gerne mod Kritik; men han var saa opfyldt af sit eget, sit Arbejde, sin Virksomhed, at det meste andet ikke interesserede ham. Alligevel vandt han alle ved sin Skønhed, den slanke, velbyggede Skikkelse, de fine Træk og det venlige Smil, og ved sin Fordringsløshed og elskværdige Formløshed. Han var ens mod alle; de var ham saa temmelig lige gode, men ogsaa saa temmelig ligegyldige. Han havde ikke store Tanker om sine Medmenneskers Godhed og Retskaffenhed. Endog en Idealist af skæreste Art som Overbeck mistænkte han for Skinhellighed og Egoisme. Selv om han tit søgte sammen med andre, gerne tilbragte Aftenen i Selskab eller i de tyske Kunstneres Kres og lejlighedsvis kunde blive kaad i et lystigt Lag, var han dog en ensom Mand, ofte og i lange Tider mismodig, tavs og indesluttet, saa der ikke var megen Glæde ved at være sammen med ham. Eckersberg bemær-

ker i et af sine sidste Breve fra Rom, at det glæder ham at se Thorvaldsen saa fornøjet og arbejdende med saa megen Flid. Det var altsaa Undtagelse, ikke Regel. Wilh. Schadow siger i nogle Ungdomserindringer, han nedskrev som gammel Mand, at Thorvaldsen

Koloseum, Arenaens sydostlige Del med Kapellet, Hovedindgangen og fem af de fjorten Stationer.

ingen Glæde havde hverken af sin Berømmelse, sin Rigdom, sin Skønhed eller sin sunde Kraft, og at hans Livslykke netop strandede paa hans mange store Evner. Alt føjede sig saa let for ham, at han, naar han mødte Modstand, aldrig tænkte, at han selv kunde være Skyld deri, men altid at det var Ondskab og Misundelse fra Kunstfællers Side. I den tyske Frihedsbevægelses Aar, da der hver Aften i Café Greco prækedes Revolution og Ateisme, gik Thorvaldsen med til det værste, og Frihed blev for ham ensbetydende med Ret til at gøre, hvad man har Lyst til. Men mest oprørte han Schadow, naar

han talte om Kvinder; for Kyskhed var ham noget absurd, og han trode ikke paa Kvindedyd. Naar han klagede over sin Ensomhed og Mangel paa et Hjem, og Schadow saa spurgte, hvorfor han da ikke giftede sig, svarede han: »Vis mig en Kvinde, der ikke vil sætte mig Horn!« Han havde i saa Henseende gjort bitre Erfaringer, siger Schadow, idet en ung Landsmand, der kom til Rom, forførte hans Elskerinde, Fru Uhden, og var Skyld i hans lille Søns Død.

I meget er Schadows Karakteristik vistnok rigtig, selv om Thorvaldsen overfor den overlegne og selvretfærdige Overbeckianer har været fristet til at overdrive sine Udtalelser. Gennem Eckersbergs Omtale i Brevene skinner altid en ærbødig Hengivenhed, som end ikke svækkes, da »den gode Thorwaldsen«, der beredvillig har forstrakt ham med en Del Smaasummer, tilsidst lukker for Pengekassen under Paaskud af, at han er bange for selv at komme i Forlegenhed. Eckersberg kalder ham altid »vores herlige Th.«, »vores fortræffelige Th.« og bebrejder dem derhjemme, at de »langtfra ikke har den Ide om Hr. Thorwaldsens Renommé og om hans Velhavende, som det virkeligen er i sig selv«. Og ud af det skønne Portræt, han maler af ham i Aug.-Sept. 1814, lyser en tilbedende Beundring, der uvilkaarlig fylder ogsaa Beskueren. Hannover har i sin fortrinlige store Monografi om Eckersberg aandfuldt paavist, hvilket herligt Kunstværk Portrætet er, og hvorledes det i Eckersbergs hele Produktion indtager en Særstilling, fordi »Inspirationen var over ham i en Grad som aldrig før eller siden, medens han var i Færd med Billedet«. Intet Under, at Thorvaldsen selv var saa tilfreds med det, at han opfordrede baade Canova og Camuccini og Lethière til at komme og se det. De kom, og de roste det, og »det har opvakt hos mig det Ønske at sætte Hr. Thorwaldsen dermed et lidet Minde i sit Fædreneland. Jeg vover altsaa herved at udbede mig af det kgl. Kunstakademi Tilladelse, at dette Portræt maatte ophænges i Akademiet, det Sted, hvor denne Kunstner nød sin første Dannelse, og anses som en frivillig Gave fra min Side.« Med disse elskværdige Ord sendte Eckersberg Akademiet Billedet og blev højst forbavset, da han erfarede, at man nærede Betænkelighed ved at modtage det, bl. a.. fordi der ved Forsendelsen over Land var løbet ret store Omkostninger paa, som Akademiet skulde betale. I sin Ærgrelse herover skriver han til Clemens, at han »aldeles ingen anden Hensigt har haft end at sætte vores saa udmærkede Hr. Thorwaldsen et lidet Minde; man kan aldrig tilstrækkelig nok hædre og agte denne Mands

sjeldne Fortjenester som Kunstner; jeg forlanger hverken Penge eller at blive Professor eller Medlem eller at trænge nogen anden tilbage for dette Portræt . . . og derfor kan Akademiet ogsaa gerne betale Transporten.« Akademiet betalte, men sagde aldrig Eckersberg ordenlig Tak for Gaven, sendte ham kun et Brev, som han modtog Nytaarsdag 1816, »hvori der sagdes mig kort og godt, at den mig af Akademiet bestemte Tid nu var udløben, og at Akademiet havde bevilget mig tvende Kvartalers Penge til Rejsen hjem — tant mieux — jeg har denne Gang hellerikke følt stor Tilbøjelighed til at forlange Prolongation.«

Arbejdet paa Portrætet og dettes videre Skæbne havde gjort Thorvaldsen og Eckersberg mere fortrolige, og da Malling og Hetsch var rejst, sluttede de sig noget nærmere til hinanden. Det blev nu Eckersberg, der maatte hjælpe Thorvaldsen, naar der skulde skrives Brev hjem eller til Tyskland. Hjemme arbejdedes der stærkt paa at faa Thorvaldsen tilbage, i hvert Fald paa Besøg, nu da hans Navnkundighed begyndte at blive europæisk; Kommissionen for Slottets og Raadhusets Opførelse i København tilbød ham de gunstigste Vilkaar, og Prins Christian opfordrede ham til at følges hjem med »vor udmærkede Maler Eckersberg; vi var da sikre paa inden vort Lands Grænser at besidde de tvende Kunstnere, som hver i sit Fag gør den største Epoke i vor Kunsthistorie.« Har Thorvaldsen smilet ad Sammenstillingen af »de tvende Kunstnere osv.«, har den beskedne Eckersberg sikkert rødmet, for intet laa ham fjernere end at ville jevnstilles Thorvaldsen, han der i sin ærbødige Beundring og Hengivenhed for den store Ven endog tog under Overvejelse at ofre sig og blive hos ham i Rom for at bistaa ham, saaledes som Thorvaldsen »altid ønsker« og tit foreslog. Det blev dog ikke til noget hverken med at blive sammen i Rom eller følges ad hjem; de maatte nøjes med at være sammen ved Fru Butis Middagsbord og bagefter følges ad til Thorvaldsens Stamknejpe; men Thorvaldsen paaskønnede Eckersbergs Hengivenhed og satte Pris paa hans Selskab. De fulgtes ad paa Besøg i fremmede Kunstneres Studier, gentagne Gange opfordrede Thorvaldsen Eckersberg til at ledsage ham paa Udflugter, saaledes til Tivoli i Sabinerbjergene, hvor Eckersberg ellers næppe var kommet hen, og til Albanerbjergene, hvor Thorvaldsen blev i Albano for at gøre Visiter, medens Eckersberg vandrede til Ariccia og besøgte Fru Huths Mor. Det kostede Eckersberg nogle Scudi — han betalte selv sin Andel af Udgifterne — men han havde

megen Glæde af »Løstrejserne«. — Den 6. Okt. 1815 staar der i Dagbogen »bekom jeg en meget skøn Foræring af min Ven Thorvaldsen, af en Guldring med en kostbar antik Saphir, hvori er udgravet et af hans Basreliefer, forestillende Amor og Bacchus«, og da Eckersberg sender sine Malerier og Studier hjem, giver Thorvaldsen ham »en skøn Foræring af Kobberstik« med i Rullen. Endelig i Dagene lige før Eckersbergs Afrejse modelerede Thorvaldsen hans Buste. Men saa meget Venner, at Thorvaldsen kunde værge Eckersberg mod en stærk Ensomhedsfølelse efter Mallings og Huths Afrejse, det var de ikke.

Eckersberg nævner aldrig, hverken i Dagbog eller Breve, Fru Uhden, Anna Maria Magnani, Thorvaldsens Elskerinde. Men han har malet hendes Portræt, dette vidunderlige lille Billede, der næst Portrætet af Thorvaldsen vel er Eckersbergs bedste. Altsaa har han kendt hende og kendt hende godt; det vidner den skarpt karakteriserende Opfattelse om. I Dagbogen forekommer ret hyppig et N. som Betegnelse for en bestemt Person. Første Gang, 13. Okt. 1813, en Maaned før Thorvaldsen kom tilbage til Rom, staar der: »faaet den første Billet af N. og talt sammen med hende i Operaen«; de to næstfølgende Søndage: »været uden Porten med N. — 6 paol.« og »i Villa Pamfili med N. — 9 paol.« — 6. Jan. 1814: »bekommet en skøn Foræring af N.« og nogle Dage senere: »spiist Aften hos N«. Og saaledes gaar det videre i de følgende Maaneder. Snart giver han N. smaa Foræringer, et Naalehus, en Saks, snart gaar han i Teatret med hende, saa forærer han hende et Par Sko, tilbringer Paaskedag hos hende, saa staar der »N. regalo 1 Scudo«, det vil sige, han forærer hende blanke Penge, og den sidste Juli er han »temmelig nær med N.« — Derefter gaar der et Aars Tid, hvor hun ikke nævnes, men saa begynder igen Foræringerne, og i Aug.—Sept. 1815 staar gentagne Gange »N's Portræt — 5 paol.« Nu findes der ganske vist i Juni samme Aar nævnet en Model Nena — 8 paol., som tillige faar Hjælp til en ny Kjole; men Nena og N. er ikke den samme. N. var ikke Model, selv om Eckersberg gav hende Modelbetaling, medens han malede hendes Portræt. Omgang af den Art, saa man gik i Teatret, spaserede i Villaparkerne eller spiste sammen udenfor Portene, fandt hverken da eller senere Sted mellem Kunstnerne og deres Modeller. — Det er en Gisning, men vel saa god som mangen anden, at N. er Fru Uhden, og at »N.s Portræt« er det bekendte Billede af Anna Maria. Dog ikke det Billede, der hænger fremme i

Hirschsprungs Museum, men et andet, som ogsaa findes i Museet, men ikke er udstillet, og som Hirschsprung rimeligvis har købt af Erling Eckersberg samtidig med det kendte. Det er nærmest en Studie, let og skitsemæssig malet i et Par Gange, netop som Dagbogen angiver, men dog saa udført, at det egenlige Billede har kunnet gøres derefter. Og dette er gjort med en beundringsværdig Dygtighed, ikke mindst i Gengivelsen af Dragten med dens Lys og Skygger. Men navnlig ejer Billedet en Farveskønhed og en Farveharmoni, der ikke

Ved Acqua Acetosa. Udsigt over Tiberdalen til Monte Soracte og Sabiner Bjergene.

er større i noget andet af hans Billeder, og hvortil der ikke er noget tilsvarende i Skitsen, der er holdt i en anden Tone. Ogsaa Ansigtstrækkene er i Gengivelsen blevet lidt finere og blødere, ligesom det tungsindige Udtryk i Blikket er blevet stærkere. Billedet er rimeligvis malet efter Eckersbergs Hjemkomst, maaske først Aar efter; den virtuosmæssige Sikkerhed, hvormed det er gjort, kunde tyde derpaa. At Eckersberg ikke malede Fru Uhdens Portræt til Thorvaldsen, fremgaar vel deraf, at Thorvaldsen ikke fik det ved Eckersbergs Afrejse, da han fik andre af hans Arbejder.

Vil man indvende, at det lidet stemmer med Hæderligheden og Hensynsfuldheden i Eckersbergs Karakter, om han havde staaet i Forhold til Vennens Elskerinde, saa kan dertil svares, at det jo af det anførte ikke fremgaar som givet, at der har været noget Forhold; men selv om man forudsætter det, behøver det ikke at kaste nogen

Skygge paa Eckersbergs Karakter; for Thorvaldsens Forhold til Fru Uhden var paa den Tid saa løst, som saadan et Forhold vel kunde være. Ganske vist havde hun i Marts 1813, altsaa nogle Maaneder inden Eckersbergs Ankomst, født en lille Pige, som Thorvaldsen anerkendte som sin Datter og adopterede, da han mange Aar efter gjorde Testamente; men om Somren rejste han gladelig bort fra Mor og Barn, og af et Brev, hun skrev til ham i August, og hvori hun fortæller, hvordan hun keder sig, fremgaar det, at han just ikke overvældede hende med Budskaber. Han brød sig i Virkeligheden ikke om hende, havde næppe gjort det i mange Aar, og naar Forbindelsen mellem dem alligevel fortsattes, skyldtes det hans Magelighed og Mangel paa Karakterfasthed, den, der jo ogsaa viser sig paa andre Omraader, f. Eks. i hans mange uopfyldte Tilsagn og Løfter. Anna Maria var heller ikke den, der skulde bibringe ham en bedre Tro paa Kvindeværd. Hun havde med let Hjerte forladt Mand og Børn for at kaste sig i Armene paa ham; hun plagede ham Aarene igennem — det ses bl. a. af et Brev fra 1804 — med Skinsyge og grimme Beskyldninger, og da han saa gik fra hende, kastede hun sig — maaske i Fortvivlelse eller af Hævnlyst, maaske for at vække hans Attraa — i en andens Favn. Dette, der ifølge Schadow ikke var uden medvirkende Aarsag til hendes lille Drengs Død, foregik i 1812. I et samtidigt Brev fortæller Fru v. Humboldt Frederike Brun om Drengens Død og tilføjer: »Thorvaldsens Forbindelse med Md. Uhden er nu ganske afbrudt, hvad der er en sand Lykke for dette brave Menneske«. Fru Uhden var da 40 Aar gammel, men det ny Baand, som den lille Piges Fødsel blev mellem hende og Thorvaldsen, knyttede dem næppe fastere sammen eller var hende nogen Hindring i at indlade sig i et Flirtforhold med en anden, saa meget mere, som Thorvaldsen lod hende sidde ene tilbage i Rom Somren over, og ikke skrev til hende. Hun maa dog vel, skønt ikke ung længer og efter Portrætet at dømme heller ikke køn, have haft noget vindende ved sig, selv om ingen samtidige, der har berørt hendes og Thorvaldsens Forhold, har sagt noget godt om hende. Eckersberg omtalte hende senere i Livet som kedelig, med et mørkt og tvært Udtryk, men roste hendes smukke Figur. Datteren Elisa holdt i hvert Fald af hende; rimeligvis har de levet sammen, til Elisa i 1832 blev gift med Kammerherre Paulsen, og efter hans Død bode de atter sammen, til Fru Uhden døde, to Aar efter Thorvaldsen, den 17. Okt. 1846, 74 Aar gammel.

Da Eckersberg havde anvendt de første to tre Uger, han var i Rom, til at »løbe omkring« i Julisolen for at bese alt muligt, blev han syg, og det varede næsten en Maaned, inden han følte sig rask igen. I den Tid har nok mange Tanker paa Arbejdet: hvad han skulde begynde paa, og hvordan det skulde gøres, fyldt de ensomme Timer. Pligtfornemmelsen havde nu og da kriblet i ham, hans flittige og arbejdsomme Natur drevet paa; han havde straks i de første Dage købt Olie og en Dug og senere et Stykke Glas til at rive Farver paa og en Løber af Porfyr, som han brugte endnu i sin Alderdom, saa Rekvisiterne var i Orden. Nu maatte der tages fat for Alvor; det var ikke nok med de Smaating og Prospekter, han under sin Omflakken havde tegnet i Skitsebogen. Altsaa fremtog han sine medbragte ufuldendte Sager fra Paris. Udkastene til det af Grosserer Mendel Nathanson, hans velhavende og hensynsfulde Velynder, bestilte Billede af Jødernes Overgang over det røde Hav, lod han foreløbig ligge; det skulde være hans Hovedarbejde senere. Han prøvede Penslerne paa et lille Billede i Greuzes sentimentale Stil »den gode Moder«, og havde saa 11. Sept. »første Seance af V.« Det var Modellen Vicenza, som han nu jevnlig brugte Efteraaret og Vinteren igennem til de tre fire Billeder, han arbejdede paa hjemme i Atelieret. 22. Oktbr. har han »endt Halcyone ved Stranden«; 13. Nvbr. skriver han til Prof. Clemens: »jeg arbejder paa to Malerier, hvortil Sujettet er taget af Ovids skønne Fortælling om Ceux og Halcyone . . . Sidestykket [til »Alcyone ved Stranden«] viser hende sovende om Natten. Ceux' Skygge viser sig for hende i en Drøm og forklarer hende hans Død; for at udtrykke hendes urolige Drøm, har jeg sat hendes Pige ved Sengen, som er falden i Søvn og sover rolig. Figurerne er i Poussins Størrelse.« »Sidestykket« er gaaet tabt; det fandtes endnu 1854, men er senere forsvundet; rimeligvis er der ikke gaaet meget tabt derved. »Alcyone ved Stranden« er i hvert Fald ikke noget betydeligt. Figurens deklamatorisk teatralske Stilling er Davidsk og den maleriske Behandling ligeledes. Men som Hannover i sin Eckersberg-Monografi har paapeget, »betyder Alcyone, al Mislykkethed tiltrods, noget nyt og for Eckersberg ukendt i den danske Kunst: en Søgen efter den nøgne Farvesandhed, som Abildgaard havde ukendeliggjort med sin kunstige Kolorit.« Dette er utvivlsomt rigtigt, men højst mærkeligt og vidnende om en fænomenal hurtig Udvikling er da det lille Billede af en »sovende Kvinde« i antik Dragt, der er signeret Rom 1813 og muligvis er

en Forstudie — rigtig nok i fuldt Dagslys — til den sovende Pige i »Alcyones Drøm«; for i det er Eckersberg kommet helt bort fra den »nøgne Farvesandhed« og den røde Kødfarve, som ogsaa skæmmer det lille, ellers kønne og i sin Farve harmoniske Billede »Hektors Afsked« og over i en brillant koloristisk Teknik, som snarere skulde synes at tilhøre en Romantiker en 20—30 Aar senere. Man kunde fristes til at tro, at saavel Alcyone-Billederne som »Hektors Afsked« for den væsenligste Del er malede i Paris og kun har faaet den sidste Retouche i Rom.

I Foraaret 1814 anlagde han et større Figurbillede »Kekrops Døtre«, der mod Athenes Forbud aabner Kurven, hvori hun har gemt den lille Erichthonios med Slangeben. Figurerne var næsten i Legemsstørrelse, og han arbejdede jevnlig paa det i et Par Maaneder med Modellen Vicenza og hendes Søstre og »en anden liden Pige for Hovedet til Herse« samt »Drengen«; men der kom intet ud deraf; kun en farvefin lille Skitse er bevaret (i Glyptoteket), som kan give lidt Begreb om Kompositionen. Pointen i Emnet, de nysgerrige Pigebørns Rædsel ved Synet af det lille Utyske, som faar dem til at styrte sig ned fra Klippen, er ikke grebet, men Situationen, Søstrenes Angest for at blive overrasket i deres Forehavende, er livlig skildret, og den knælende unge Herse, der nysgerrig kigger ned i Kurven, er en ganske nydelig Figur. Helt fortræffeligt baade i Komposition, i Farve og Udførelse af det, der er fuldført, er det lille Billede »Ulysses Hævn paa Frierne«, hvis Livfuldhed i Kompositionen maaske skyldes Erindringer fra de muntre Slagsmaal i Davids Malerskole, naar Mesteren ikke var tilstede. Motivet kunde godt have taalt en Udførelse i større Maalestok, men det har næppe været Eckersbergs Tanke; »Historiemalerier« i Kabinetsformat var ret almindelige dengang i Rom, blandt andet, fordi de var mere sælgelige. Billedet paabegyndtes samtidig med »Kekrops Døtre«, men stilledes ligesom dette ufuldført hen, »indtil jeg engang faar Raad til at holde Modellerne dertil«, skriver han til Baron Schubart 16. Juni, skønt han et Par Dage forinden har faaet en Anvisning fra ham paa 100 Scudi; det var, da Thorvaldsen ikke vilde laane ham flere. Man fristes til at betvivle, at det er Pengemangelen alene, der har faaet ham til at stille Billederne hen, naar man ser, at han et Par Uger efter begynder paa Forstudier til et nyt stort Billede, Altertavlen »De tre Marier ved Jesu Grav« med Model fire Timer om Dagen. Har han foretrukket det ny Arbejde, fordi det var en Bestilling, han kunde faa Penge for, eller har han

ikke snarere været ked af Billederne og tvivlet om, at han kunde faa noget ud af dem? Altertavlen blev i hvert Fald nu hans Hovedarbejde, som han malede paa lige til Jul, bortset fra den Tid, han brugte til sit Mesterværk, Thorvaldsens Portræt, der udførtes fra 8. Aug. til 8. Sept I Dagbogen staar 21. Decbr. 1814: »endt aldeles Altertavlen, givet Saverio til Jul 2 paol. 5 baj«. Saverio, der havde staaet Model til Englen, var Roms smukkeste mandlige Model i de Aar. Overbeck siger om ham, at »hver Bevægelse af ham er skøn og levende«. Eckersberg benyttede ham senere igen baade til Israeliter-Billedet og til den liggende nøgne Modelfigur, som han kaldte »Narcissus«.

Straks i Begyndelsen af 1815 tog Eckersberg saa fat paa det store Billede »Moses lader det røde Hav træde tilbage og Faraos Hær oversvømmes«, der skulde være hans Hovedarbejde under Opholdet i Rom. Det havde længe ligget ham paa Sinde. Bestillingen paa det havde han som sagt faaet af Grosserer Nathanson allerede i Paris, og der havde han ogsaa begyndt at gøre Udkast til det. Motivet tiltalte ham; Moses Skikkelsen imponerede ham, og i den første Begejstring over den store Opgave fantaserede han om en hel Række Moses Billeder. Der findes Udkast i Tegning til flere saadanne, og endnu saa sent som i Februar 1816 gjorde han en Skitse af Moses med Lovens Tavler, der i stort skulde være Modstykke til »Israeliternes Overgang«; men det blev aldrig udført. Han kom overhovedet ikke mere tilbage til Moses eller til andre Motiver fra det gamle Testamente. Han malede senere i Livet en stor Mængde Altertavler paa Bestilling, over Emner fra Jesu Liv, Fagarbejder, der næppe skyldtes nogen kunstnerisk Trang. Interessen slappedes ogsaa hurtig overfor det store Israeliter-Billede. 12. Jan. begyndte han at tegne det op paa Lærredet; han havde haft »den store Dug« til det staaende siden 23. Sept. 13. Febr. noterer han: »begyndte for Alvor at male paa det store Maleri«, men i de følgende Foraarsmaaneder er han hyppig ude, snart i den ene, snart i den anden Kant af Rom og maler paa sine smaa »Veduter«. Saaledes maa Billedet af Porta ægiziana i Villa Borgheses Have være malet i Maj, da man over Porten ser en Paulownia i fuld Blomst. Saa arbejder han atter flittig med Model paa Billedet hjemme i den varmeste Sommertid — »det volder mig megen Umage at bringe saa mange Figurer i Harmoni sammen i et Landskab« — men hen paa Eftersommeren sætter han Billedet til Side og rører det ikke i et Par

Maaneder. »Jeg haaber dog at faa det ganske færdigt til Nytaar«, skriver han i Nvbr., »et Par mindre til Hr. Nathanson vil jeg næppe faa færdige her — ci vol pazienza! siger Romeren.« Det er Alcyone Billederne, som han tidligere engang havde meldt færdige, men som han nu ikke var tilfreds med og vilde male om. Kort efter Nyaar beder han Clemens skaffe sig et Forskud af 150 Specier paa Israeliter Billedet, »der nu er færdigt til Afsendelse«; men Bekymringerne, det volder ham, er han stadig ikke færdig med, for en Maanedstid senere skriver han til Clemens: »jeg har Grund til at befrygte, at det Maleri, jeg nu har gjort, ikke saa ganske kan vinde Deres Bifald, thi det er desværre ikke lykkedes; jeg har forandret, gjort om, og ikke er det blevet til noget godt — det har gjort mig meget melankolsk i Hovedet, og det vil maaske spilde meget af den Kredit, jeg endnu har derhjemme«. Deri tog han dog fejl. Billedet vandt Bifald, da det kom til København; det imponerede ved sin Størrelse og sin Rigdom paa Figurer. Der er jo ogsaa gode Enkeltheder deri og megen Omhu og Dygtighed i Udførelsen; men som Helhed er det nærmest et ret tomt tableau vivant-Maleri med arrangerede Grupper og Attituder uden samlende Stemning eller Liv; Fantasi og levende Forestillingsevne var jo ikke Eckersbergs stærke Side.

Han maatte have Tingene for Øje, saa kunde han male dem, eller have set dem umiddelbart forinden, han malede dem, saa de endnu stod levende og klart for hans indre Syn. Et lille Figurbillede som det af Statens Museum nylig erhvervede »Romersk Karnevalsscene« viser hans Evne i saa Henseende. Det er som et Øjebliksbillede af Corsoens mylrende Liv paa en Karnevalsdag; navnlig de forbidragende Grupper er karakteristiske og fortræffelige i deres Bevægelser. Skade, at Billedet er ufuldført og senere hensynsløst beskaaret, saa at endog selve den nydelige Hovedgruppe af dansende er skaaret midt igennem. Det maa være malet under Karnevalet 1814, da Romerne morede sig, medens Neapolitanerne belejrede Franskmændene i Kastel S. Angelo; for Karnevalsfigurerne bærer Masker efter gammel romersk Skik, hvad der det følgende Aar blev forbudt af de pavelige Ordenshaandhævere, der frygtede Demonstrationer mod det genindførte reaktionære Regimente. En »dansende Italienerinde« i et frisk og flot Anlæg, som Museet ogsaa har erhvervet, tyder paa, at Eckersberg har syslet med Tanken om et Karnevalsbillede i større Format — i Baggrunden er Maskefigurer svagt antydet, og Dragten er nærmest en Maskeradedagt ligesom

Danserindernes i Karnevalsbilledet — men det er da, som saa meget andet, atter opgivet. De andre Figurbilleder fra Romertiden er hverken mange eller store; det er Modelbilleder som Høstpigen i antik Dragt og den gamle Tigger i Kappen (Thorvaldsens Museum) og

Romersk Karnevalsscene (Brudstykke erhvervet til Museet 1918).

Modellen C.s Portræt, hvor »Sciociaredragten«, som Eckersberg kalder den, er malet med en forbløffende Dygtighed, eller smaa Genrebilleder med faa Figurer som Familien, der holder Andagt foran Porta santa i Peterskirken (Nivaagaard Samlingen), hvor Figurerne er nok saa nydelige i Tegningsudkast og viser, hvor sikkert og hurtigt han opfattede og gengav, hvad han saa. Staffagen i de arkitek-

toniske Smaabilleder og Tegninger — naar der er nogen — er altid karakteristisk og levende; f. Eks. Hættebrødre Processionen i Tegningen af Kirken SS. Cosma e Damiano eller Gudstjenesten i Coliseo-Billedet i Hirschsprungs Samling. Skade, at han ikke anvendte sin Tid og sin Flid paa saadanne smaa Genrebilleder af det romerske Folkeliv i Stedet for paa det store Billede; han kunde da være blevet Foregangsmand ogsaa i denne Kunstgenre, som just var ved at bryde frem paany i Rom, og som senere dyrkedes der med saa megen Iver af hans Elever og atter af deres Elever lige ned til vore Dage.

Atelier-Arbejdet var ikke Eckersbergs Lyst. Hvad var det kolde Lys derinde mellem de fire Vægge mod det herlige fulde, varme Sollys udenfor eller disse evindelig samme Modeller og Modelgrupper i arrangerede Opstillinger mod den fri Natur med dens uudtømmelige Rigdom af skiftende maleriske Motiver. Konflikten opstod mellem Pligtarbejdet inde paa »Historiemalerierne« og Lystarbejdet ude paa de smaa »Veduter«, og naar Anledning gaves, f. Eks. Mangel paa Penge til Modeller, kneb han gladelig ud fra det første og hengav sig til det sidste, og rørende undskylder han det med, at her i Rom »er det næsten en Umulighed at frasige sig Landskabsmaleriet; Naturen er altfor skøn og pitoresk. Hvor man saa gaar og staar, overalt er der noget skønt.« Ejendommeligt nok havde han ikke straks haft Øje derfor. Det var gaaet ham, som det gaar de fleste, der kommer til Italien: Virkeligheden svarer ikke til de skønne Forventninger. Man maa først tilpasses. »I Begyndelsen synes man ikke, det er noget særligt«, skriver han i 1814 til Møller, »men jo mere man bliver bekendt og fortrolig dermed, des bedre ser man det. Det er ikke alene de skønne Former, men Farverne. Især af Arkitektur er her en utrolig Mængde, der gør sig glimrende, naar det bliver tegnet; de elendigste Huse har noget saa skønt og elegant i Formen; det flade Tag, de store Murflader og smaa Vinduer; og Skønheden forhøjes tit ved herlige Trægrupper; især er de antike Ruiner mærkværdige«. Og hyppig kommer denne Glæde over Naturskønheden til Udbrud i hans Breve. Han beundrer Stenegene i Villa Borghese og Pinjerne i Villa Doria, Olivenskovenes skønne, sarte graa Farve paa Skrænterne ved Tivoli og hele Landskabet i Albanerbjergene »Det er et vidunderlig malerisk skønt Land.« Og saa er Staffagen ogsaa malerisk og skønnere end andetsteds, Bøndernes Dragter, Æslerne, Gederne, Kvæget, men fremfor alt »Farvens Trylleri, den klare Himmel, det stærke Sollys, der forøger Farvespillet og er helt

forskelligt fra, hvad vi kender i Norden.« Det forekommer ham ogsaa mærkværdigt, at man hører tydeligere og ser skarpere: »fra Højderne i Rom kan man i smukt Vejr se næsten hvert Hus i Tivoli med blotte Øjne og især ganske tydelig Frascati og Rocca di Papa«.

Det er denne Skarpsynethed, han faar saa rig Anvendelse for i »Veduterne«, de smaa Landskabsbilleder. De forbavser ved deres minutiøse Redegørelse for hver Enkelthed og ved den Sikkerhed,

De bevarede Brudstykker af Eckersbergs Karnevalsbillede.

hvormed hver Streg og hvert Strøg er gjort. Perspektivtegning og perspektivisk Virkning blev jo hans Kæphest som Akademilærer, men allerede i Rom var hans Interesse for og Færdighed i det perspektiviske stor; maaske det bidrog noget til, at han foretrak arkitektoniske Motiver for rene Landskabsmotiver. Der findes ikke mange saadanne fra Rom, end ikke i Tegning. Han strejfede ikke meget om ude i Kampagnen, holdt sig heller indenfor Murene, hvor der jo ogsaa var nok at tage til. I det mest landskabelige af hans Veduter, det yndefulde Billede fra Acqua acetosa, hvor man har den smukke Udsigt over Tiberens Slyngning mellem Kampagnehøjene til Sabinerne og Monte Soractes takkede Kam, som fortoner sig saa

fint i Baggrunden, er Travertinmurene af Bygningen omkring Kilden anbragt tilvenstre, medens de lave Indfatningsmure paa begge Sider af Nedgangen til Vældet løber tvers over Forgrunden parallelt med Tiberbredderne i Mellemgrunden og derved frembringer en ejendommelig perspektivisk Virkning. Men det er ikke blot i perspektivisk Henseende og i den omhyggelige Tegning, at disse Billeder udmærker sig. Deres Farve er af en indtagende blid Skønhed. Det er ganske vist ikke Sydens straalende Sol, der lyser i dem som i Krøyers eller Skovgaards Billeder, ej heller er det Sydens Brogethed som i Zahrtmanns; det er snarere Stemninger og Farver fra de let disede Sommerdage, naar Solen kun daglyser og ikke blænder, eller fra de klare, kølige Morgentimer, medens Himlen endnu er lys i sit Blaa og Skyggerne lette. Disse Billeder er fængslende ogsaa ved deres Beskedenhed og fuldstændige Mangel paa kunstig Virkning og Effektjageri. De tre Planers Skema findes saaledes ikke i dem. Man kan overse dem ved et flygtigt Blik; men man glemmer dem ikke, naar man engang har set rigtig paa dem. Af de henved fyrretyve Prospekter fra Rom, der kendes, er vel c. tredive malede i Rom og »troligen kopieret efter Naturen«; to og tyve sendtes hjem i April 1816 i Rullen med Israeliter Billedet; men kun seks af dem udstilledes det følgende Aar sammen med det store Billede, derimellem de to Tiber Prospekter og Interiøret fra S. Lorenzo fuori le mura; de vandt ikke videre Bifald, og der gik Aar, inden han atter udstillede noget Billede fra Rom. Det var egenlig først, da hans Elever Roed og Const. Hansen fulgte i hans Fodspor, at det gik op for Samtiden, hvad deres Lærer og Mester havde præsteret paa dette Omraade. Selv har han heller næppe tillagt sine smaa Veduter saa meget kunstnerisk Værd; han malede dem, fordi det morede ham, og han skulde desuden, syntes han, samle Materiale, Studier og Skitser, til senere Brug derhjemme; han købte jo ogsaa Veduter af Rom i Stik og Vasis Beskrivelse og Museo Romano og Pinellis Kostymer og et Hefte med antikt Husgeraad, altsammen Sager, han vistnok fik Fornøjelse af senere hjemme, men aldrig egenlig Brug for paa den Maade, han dengang tænkte sig. Meget, som han ikke kunde faa Tid til at male, nøjedes han med at tegne, og hans tegnede Prospekter er om muligt endnu fuldkomnere som saadanne end de malede. I dem lyser Solen i al sin Glans, og der er tit en Stemning i dem, f. Eks. i Tiber Billeder, som næppe kunde gives finere med Farver.

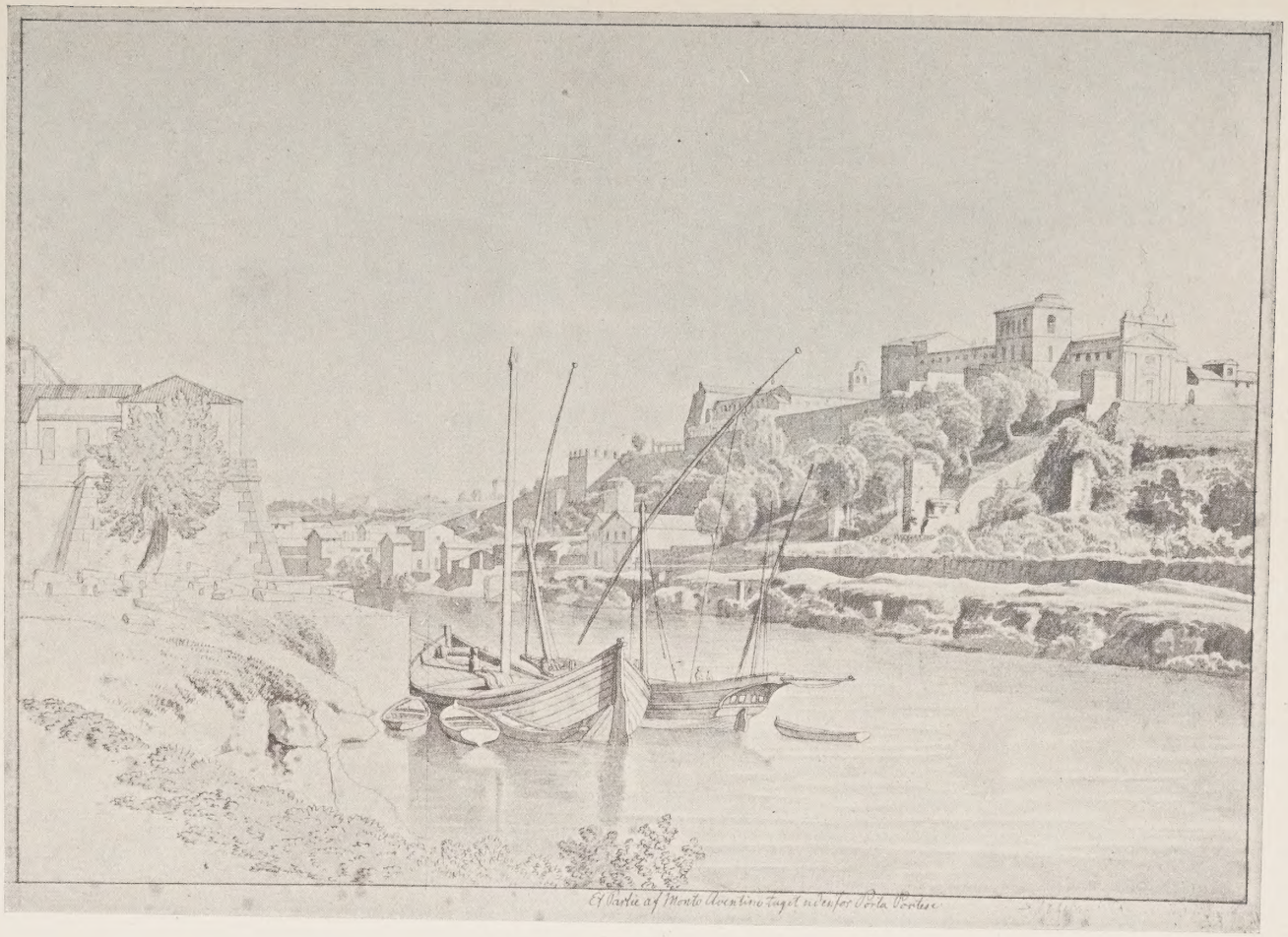
Procession fra Kirken SS. Cosma e Damiano.

V

Helt tilfreds blev Eckersberg aldrig i Rom. Først var der Arbejdet, der ikke altid gik saa let, som han havde tænkt sig, det vilde, naar han i Rom skulde »realisere« det, han havde »profiteret« i Paris. Dernæst var hans Helbred, navnlig om Somren, ikke altid godt. »Blot jeg ikke havde saa megen Ulempe af Klimaet«, skriver han til Møller i 1814, »man maa leve med den største Forsigtighed, og dog er man hvert Øjeblik udsat for Upasseligheder,« og Aaret efter: »jeg har hidtil ikke været syg i Rom, men skønt jeg lever saa maadeholdent som muligt, faar jeg dog hvert Øjeblik smaa

Upasseligheder, Hovedpine, Diarrhé o. lign. Varmen bliver mig ulideligere, jo længer jeg er her, og gerne to Dage om Ugen driver jeg hen liggende paa min Kanapé, saa Arbejdet gaar langsomt og med mindre Lyst end før.« Han er til Tider saa stærkt under Trykket af denne Utilpashed i aandelig som i legemlig Henseende, at han er lige ved helt at tabe Humøret. »De gør Dem for stort Begreb om min Portefeuille og mit Atelier,« skriver han i Novb. 1815 til Clemens, »i begge kuns et magert Udseende. Jeg ved ej, hvorledes det er, men jeg synes, at jeg snarere er blevet decourageret som encourageret her i Rom. Hvad Aarsagen er, kan jeg ikke begribe. Førend jeg tog bort fra Kjøbenhavn, arbejdede jeg med Inderlighed og Lyst og var, som man siger, begejstret af det, jeg vilde gøre — men i al den Tid jeg har været her, har jeg ikke mere følt den varme Interesse for nogen Ting, hvad ofte har gjort mig meget melankolsk i Hovedet.«

Han kunde hellerikke rigtig med Befolkningen og hele det ydre Liv i Rom, især efter Pavens Genkomst, da alt blev ført tilbage til den gamle Slendrian. »Min Levevis«, skriver han til Møller i Okt. 1814, »er meget forskellig fra den i Paris, vel ikke saa kostbar, men langt mere ensformig; man er kun henvist til sit Arbejde; et uskyldigt Divertiment, god Musik eller et Skuespil findes ellers overalt, kun ikke i Rom. Disse Præstehyklere undertrykker i deres hellige Iver alt, hvad der blot har Skin af at være offenlig Forlystelse; men geheimt er alt muligt skandaløst tilladt.« Og senere i 1815: »Man ser intetsteds en saadan Mængde elendige, jammerlige, fattige og dovne Mennesker og Tiggere som her. Heller ingen andre Steder kender man saadanne Afskyeligheder og infame Skurkestreger, som man her øver indbyrdes, og dog hersker her den hellige Fader, le dieu visible, med samt hans hele Hær af Præster. — Her, kan man sige, er kun Overfladen skøn; i den skønneste Egn lurer Feberen under Græs og Buske; man møder den smukkeste Mand med det aandfuldeste Ansigt og den mest ædeltformede Skikkelse; det er maaske en Brodermorder eller en, der har krænket sin egen Søster eller Datter — — det er altsammen ikke i Folkets Natur, men er Regeringens Skyld og Mangel paa Oplysning«. Og i et andet Brev, ligeledes fra Eftersomren 1815: »Her er saa meget imodbydeligt for mig, at jeg umuligen kunde udholde at blive her længe«. Nok saa meget som det »imodbydelige« var det dog maaske Ensomhedsfølelsen efter Mallings og Hetschs Afrejse og den dermed følgende



Udsigt over Tiberen udenfor Porta Portese til Marmorata og Kirkerne paa M. Aventino.

Længsel efter Fædrelandet og Livet derhjemme, som gjorde ham ked af Livet i Rom. »Dertil kommer«, fortsætter han i Brevet, »at jeg maaske aldrig vilde komme til at fortjene saa meget, som jeg behøvede til mit Underhold; . . . som Figur- eller Historiemaler kan man arbejde lige saa godt i Norden; det Ønske at se min lille Søn igen og at leve med mine sande Venner og tillige at engang ogsaa kunne faa en Husindretning for mig selv, gør, at jeg længes efter at vende tilbage; naar jeg faar dette Ønske opnaaet, haaber jeg sikkert, at ogsaa Arbejdet vil gaa bedre.« Og i et Brev nogle Maaneder senere: »Jeg længes ogsaa meget efter at komme hjem for at faa Rede i mine Affærer og faa engang min Gæld afbetalt; det er mig saa ubehageligt saaledes at leve ligesom paa andres Bekostning. . . . Jeg venter aldeles ikke noget stort, naar jeg kommer hjem og forlanger aldeles intet hverken af den ene eller den anden; men der, ved jeg, vil jeg kunne have den Fornøjelse at blive ofte besøgt af en og anden god Ven, som vil deltage i det lidet, jeg har lært at gøre . . . jeg finder ingen Lyksalighed i at leve uden Sorger paa et Sted som Rom og tillige leve saa isoleret og uden al Forbindelse med noget andet Menneske, som man maa leve her; paa den Maade har selv Kunsten ingen Interesse for mig.«

Det var paa Tide, han kom hjem. Han havde intet mere at gøre i Rom. Uden at han egenlig var sig det bevidst, havde han naaet det i sin kunstneriske Udvikling, der skulde være Rejsens Maal, var blevet en særpræget, selvstændig Kunstner, der saa med sine egne Øjne og gengav, hvad han saa, paa sin egen Maade. Nogen Fornemmelse havde han dog maaske deraf, naar han siger om Billederne, han sendte hjem, Altertavlen og Portrætet af Thorvaldsen, »at de vel ogsaa er malte efter andre Principer end dem, man hidtil kendte hos os,« men om deres saavel som om sine smaa Arkitekturbilleders virkelige, kunstneriske Værd havde han ingen rigtig Forestilling. Han mente stadig at for at være en stor Figurmaler maatte man kunne komponere og udføre store »Historiemalerier« og for at være en stor Landskabsmaler »heroiske« Landskaber som Koch og Reinhart eller store, skønne Landskaber som Chauvin, Rohden og Teerlinck, i hvis Atelier han nys havde været sammen med Thorvaldsen, og som havde set hans »smaa Veduter« og fundet dem »ikke saa ilde«. Og dog var det netop gennem disse smaa Veduter, disse »Smaaterier«, dette »Skrabsammen«, og hvad han ellers benævner dem, at hans kunstneriske Udvikling foregik, ham

selv til megen Bekymring, som naar han i Brev til Clemens 6. Maj 1815 klager over, som det gaar ham: »jeg bruger for meget mere end som min Pension, fordi jeg arbejder meget, og ej mere gider gjort noget halvt; saa er jeg ogsaa, som værre er, kommet saa vidt, at jeg ikke kan gøre en eneste Streg mere udenad.« Stakkels Eckersberg! Han kunde ikke mere sidde og male aus dem Innern seines Bewusstseins, saadan som Düreristerne, han kunde ikke faa dem til at staa levende for sig, disse Kekrops' Døtre og Israeliter, som han skulde male; han kunde klæde dem ud og stille dem op og saa male efter dem, men Sjælen i dem, hvor var den; han maatte have selve det levende Liv for Øje, male Mennesker som Thorvaldsen eller Landskaber som de romerske, hvis ydre Former han kunde fange med sit Blik, medens hans Sjæl fyldtes af Stemningerne i deres.

Han var færdig med Rom. Det havde intet mere at byde ham. Han havde ikke Mod til at sætte et nyt stort Moses-Billede op efter al den Tvivl og Misstemning og Møje, det forrige havde voldt ham, og han kunde da ikke nøjes med at blive ved at male de smaa Veduter, hvad han havde mest Lyst til. Han var jo Historiemaler, og som saadan skulde han bygge sin Fremtid, og den Fremtid kunde kun bygges hjemme. »Mit eneste Ønske«, skriver han til Konferensraad Bülow efter Hjemkomsten, »var kun dette at kunne ganske leve for det historiske Fag«. Og i Rom var Udsigterne for »det historiske Fag« kun ringe. Han maatte hjem. »At jeg nu snart kommer hjem til Fædrelandet, kan jeg forsikre ikke glæder mig lidet«, skriver han til Clemens nogle Uger før Hjemrejsen. »For den Kunst og Naturnydelse, man taber her, findes, haaber jeg, ogsaa Erstatning ved Venskab og maaske noget mere i vort København, og for det øvrige forlader jeg med Fornøjelse Rom! Dette »noget mere« var et eget Hjem og en brav og elskværdig Hustru. Han var led og ked af det løse Liv, han nu havde ført i seks Aar. Den stræbsomme, ordenlige og brave Mand, som han var, længtes han efter rolige og ordnede Forhold, og han længtes vel ogsaa efter sin lille Søn Erling, der nu gik i sit ottende Aar, og for hvis Underhold Justitsraad Berner havde sørget i alle de Aar, Eckersberg havde været borte. »Vilde han endnu vedblive, indtil jeg kommer hjem, paa den Betingelse, at jeg giver ham et Maleri eller et Par (det vil sige Prospekter her af Rom) vilde det være mig usigeligt kært«, skriver han til Clemens. Han havde maaske ogsaa en Fornemmelse af, at man mulig ventede paa ham hjemme. Sidst i Januar var Historiemaleren I. L. Lund

kommet til Rom, og han, der forgæves havde søgt at blive Professor ved Akademiet hjemme, var til en Begyndelse lidt »spændt« imod Eckersberg, som han betragtede som sin Konkurrent til Professorposten. Det kom til Forklaring mellem dem, og Eckersbergs Elskværdighed og ærlige Erklæring om, at han var ganske udenfor det hele, afvæbnede hurtig Lund, der tilmed havde med hjemmefra et Par gode Bestillinger paa Altertavler og et stort Maleri til det nyopførte Christiansborg, som han havde faaet til Trøst for Skuffelsen med Professoratet. Men hos Eckersberg dæmrede der altsaa et Haab, som yderligere øgede hans Ønske om at komme hjem for at se, hvordan Forholdene var og hvilke Udsigter han mulig kunde have.

Romerinde i Karnevalsdragt.

Marmortrappen op til S. Maria in Araceli. T. h. Opgangen til Kapitol.

VI

Og saa kom Hjemrejsen den 13. Maj 1816. Dagen forinden havde han faaet Kufferten plomberet, havde betalt Fru Buti de sidste Maanedspenge og delt ud mindre Pengegaver til Tyendet, Faster Geltrude og Børnene og sluttelig været til »en meget skøn Aftensmaus, foranstaltet af Hr. Lund, hvorved de fleste af de tyske Kunstnere beærede os med deres Nærværelse«. »Os« var Eckersberg og to Tyskere, Berger og Dr. Friedlænder, der skulde følges ad nordpaa og havde engageret Vetturin sammen. Rimeligvis skyldtes det nok saa meget de to Tyskere som Eckersberg, at »den hele katolske Secte beærede os med deres Nærværelse, saa at vist i lang Tid ikke nogen ved deres Afrejse har nydt mere Ære«. For de Herrer viste sig senere paa Rejsen at være ivrige Dürerister. Hr. Berger havde »den Mening, at salig Pietro [Perugino] skulde være det største Lys

i Malerkunsten«, og Dr. Friedlænder, »som havde dannet sin Kunstsmag i den katolske Kunstnersecte og selv syntes halv katolsk, var aldeles overbevist derom«. I Perugia, hvor Rejseselskabet blev over for at se Peruginos Værker, »jagede de omkring, og jeg bagefter, for at opsnuse alt, hvad der maatte findes af denne Mester; i Grunden fik vi kun lidet at se af stor Betydning«, saa heller ikke ved den Lejlighed lykkedes det at faa Eckersberg til at godkende »Sectens« Paastand om, at ogsaa i Landskabsmaleriet var Perugino og Dürer at anse for de bedste Forbilleder. Afskedssmausen, som foruden Historiemaleren I. L. Lund, der allerede var stærkt paavirket af Düreristerne, ogsaa Broncestøberen Wilh. Hopfgarten havde været med til at arrangere, fandt Sted hos »Franz« eller Rösler Franz, Kvarterets mest ansete, særlig af Tyskerne søgte Hotel og Spisehus, der laa, hvor nu Hotel d'Allemagne ligger straks tilhøjre fra Spanske Plads i Via Condotti. »Efter Bordet gik vi ud i en Vigne udenfor Porta Pia, hvor de sidste Skaaler i ret gammel Vin blev udtømte«. Den næste Morgen Kl. 6 »forlode vi den sjældne Stad Rom. Hr. Thorvaldsen, Lund og mange andre Venner ledsagede os ud til Neros Minde, hvor de sagde os Farvel.« Neros Minde eller Neros Grav er Resterne af et Sarkofag-Fodstykke ved Via Cassia, en halv Mils Vej forbi Ponte Molle; hyppig fulgtes de bortrejsende lige til la Storta, den første Poststation, en halv Mil længer ud af Vejen, hvor det sidste Afskedsbæger blev tømt; med Eckersberg er det nok blevet drukket ved Ponte Molle. Og saa rullede Vetturen videre nordpaa, og ved la Storta svandt det sidste Glimt af Rom fra Eckersbergs søgende Øje, idet Peterskirkens Kuppel sank ned under Bakkens Kam.

Eckersberg gensaa den aldrig. Han kom overhovedet ikke mere paa de lange Rejser. Han blev hurtig bundet til Stedet derhjemme, forlovede og giftede sig snart efter Hjemkomsten, blev Medlem af Akademiet i Okt. 1817 efter i et helt Aar at have herset med sit Receptionsstykke »Balders Død«, et halvt Aars Tid efter igen Professor ved Modelskolen og flyttede saa ind paa Charlottenborg. Og her levede han som den elskede og udmærkede Lærer og Familiefader et jevnt borgerligt Arbejdsliv med alle dets daglige Smaaglæder og Smaasorger. Vistnok har Tankerne tit søgt Rom, naar hans Blik faldt paa Billederne derfra, som hang rundt om i hans Stuer og som han ogsaa nu og da kopierede et og andet af, og Længsel efter Italiens festlige Skønhed har nok fyldt ham, naar Vinterdagene her-

hjemme var altfor graa og uendelige, men noget Ønske om at komme dertil igen og paany leve et Stykke Liv dernede har han næppe haft, og heller næppe nogen Fornemmelse af, at det treaarige Ophold i Rom overhovedet havde haft nogen særlig Betydning for hans kunstneriske Udvikling, i hvert Fald ikke i Sammenligning med Opholdet i Paris. Mange Aar efter, i 1834, skriver han til Küchler i Rom et Brev, der er ganske karakteristisk baade for hans Forhold til Eleven og hans Syn paa Kunstens Maal og Midler og Betydningen af Rom som Studie-Opholdssted. Det hedder heri: »De havde, førend De rejste herfra, dog et nogenlunde Begreb om Forholdet af Skygge og Lys, ja selv om Sollys, men her i Deres Maleri »Joseph forklarer Drømmen om Negene for sine Brødre« kan jeg ikke forstaa Belysningen. Hvorledes er det muligt, naar man under Roms klare Himmel maler en Begivenhed, som har tildraget sig i Lilleasien, da at give sit Billede et Udseende, som Tildragelsen havde fundet Sted paa en mørk Novemberdag her i Norden? Det forekommer mig derfor, min gode Küchler, at De har, ligesom det vel tidligere er hændet Dem, ogsaa her har ladet Dem forlede af en vis tysk-catholsk Conveniens(?)... Man maa se med Forstand og Kritik... blindt hen at tilbede og forgude de gamle Mesteres Arbejder, ligesom Katolikerne tilbede og forgude deres Legio af Helgener, er jammerligt og passer ikke mere for vor Tid; f. Eks. Rafaels og Michelangelos Tegning kan ikke mere være Mønster for os; Titians og Coreggios Kolorit lige saa lidet. Vi har de samme Midler til at opnaa begge Dele, som de havde, og endnu deres Erfaringer oven i Købet. Vi lærer ved Betragtning af de gamle Kunstfrembringelser, at der kuns gives en Sandhed, et Grundbillede, det er Guds skønne Skabning, den evig skønne Natur... Jeg bliver altid mere overtydet om, at Rom virkelig er et sandt Babel, hvor de mest forvirrede Begreber om Kunst bestandig er i Gnidning mod hinanden, og hvor det sande gode har ondt ved at trives.«

Og saa var det dog her i dette Babel, at Eckersberg kunstnerisk havde fundet sig selv.

M. GALSCHIØT

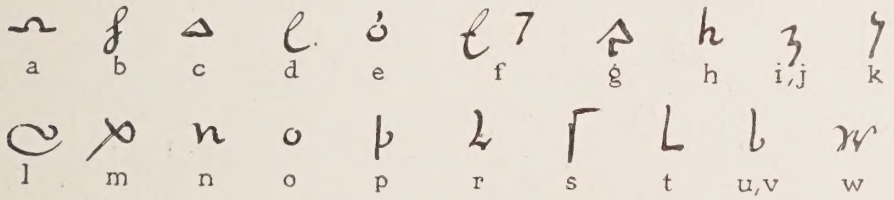
EN RUBENSELEVS TEGNINGER

I de fleste Kobberstiksamlinger af nogen Alder vil man under Betegnelsen Rubens' Skole finde Haandtegninger uden bestemte Kunstnernavne i større eller mindre Antal. Med den Betydning, som Tegning i ældre Tider havde som Undervisningsmiddel og efter den Anvendelse, Rubens gjorde af sine mange Elever, kan man gaa ud fra, at disse efter deres Lærers Forbilleder eller ganske i hans Stil har udført talrige Tegninger, hvis Kvalitet i Tider med en lemfældigere Kritik end Nutidens ofte kunde friste til at henføre dem til Rubens selv.

Vor Kobberstiksamling har af saadanne faaet sin rigelige Part. Der er fra ældre Tid i dens Hovedsamling indordnet flere saadanne Tegninger, som allerede længe er regnede for Elevarbejder, men hvoraf enkelte er saa smukke og dygtige, at udenlandske Kendere undertiden ikke har anset det for ganske udelukket, at de

kunde skyldes selve Rubens. I den sidste Tid er der fra nogle næsten forglemte Mapper i Samlingens Magasin fremdraget et meget stort Antal Blade — henimod halvfemte hundrede — af denne Art, der ved den Omstændighed, at ialfald Hovedparten af dem synes at hidrøre fra én og samme Haand, og ved deres særlige Karakter danner en Samling af ikke ringe Interesse.

Det er en efter Indholdet yderst broget Mængde, der her er kommet for Dagen, som rystet ud af et Rubensk Overflødighedshorn: Hænder, Fødder, Arme, Ben, Hoveder, Overkroppe og Underkroppe, nøgne og drapperede Figurer, Enkeltfigurer og større Kompositioner, Drapperistudier, anatomiske Studier, Tegninger efter Skulpturer, Heste, Køer, Løver, Ørne etc. etc., i Rødkridt, Sortkridt og Pen. At ikke mindre end 71 af disse Tegninger hører nærmere sammen, var givet allerede derved, at de er forsynede med Paaskrifter i et mærkeligt fremmedartet Alfabet; et endnu større Tal — 134 — kunde knyttes sammen ialfald som Samling ved en Numerering, for Størstedelen paa Bagsiderne, af en umiskendelig 17. Aarh.s Karakter. For uøvede Øjne kunde Skriften nærmest synes at være i Slægt med Græsk, men Kendere, der havde Lejlighed til at se den, bemærkede straks, at kun et enkelt Bogstav var taget fra dette Sprog, og udtalte den Formodning, at det var en kunstig Tegnskrift, hvilket unægteligt paa Forhaand maatte forekomme ret besynderligt. Professor Vilhelm Thomsen, der viste Musæet den Velvilje at underkaste Skriften en nærmere Undersøgelse, var ikke mange Minutter om at udfinde, at det alligevel forholdt sig saaledes, og at Sproget var Flamsk skrevet med et i Virkeligheden lidet indviklet Cifferalfabet, der, som det fremgaar af nedenstaaende Nøgle, er sammensat af et enkelt græsk Bogstav, nogle kunstige Tegn og Datidens almindelige Bogstaver dels med almindelig, dels med ombyttet Betydning.



Paa store og smaa Bogstaver er der ikke gjort Forskel; for s og z anvendes samme Tegn. Skilletegn findes ikke, og Ordene er ofte, maaske for at vanskeliggøre Tydningen, forbundne med hverandre.

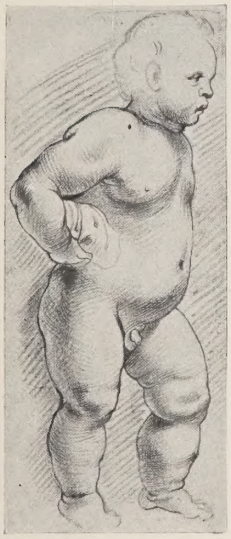
Om man havde ventet Afsløringer af store kunsthistoriske Hem-

meligheder ved Læsningen af disse Paaskrifter, maatte Resultatet nok kaldes noget magert. Paa et større Antal af Tegningerne gaar i varieret Form den Bemærkning igen, at »denne har jeg ogsaa hentet fra Rubbens' (med den gamle korrekte Stavemaade) Kontor«, hvortil undertiden udtrykkelig føjes, at det er en Tegning eller at den sad i en Bog. Herved siges tydeligt nok, hvad ogsaa selve Karakteren lader ane, at man staar overfor Kopier efter Rubens Tegninger. Hvad der her nærmere menes med »Kontoret« (cantoor), maa staa hen; efter hollandske Inventarer har dette Rum haft en ret forskellig Anvendelse. Brugen af Jeg-Formen viser, at Paaskrifterne maa skyldes en og samme Person. I nogle Tilfælde — ved Tegninger med Pen alene — tales der om en Skitse i hvidt og sort, hvortil en enkelt Gang føjes, at den aldrig er blevet malt; her er det maaske ikke helt klart, om det gælder en Pennetegning eller en Grisaille, som Rubens kunde have liggende mellem Tegningerne. Sandsynligheden taler vel for det sidste. Flere Paaskrifter siger, at »dette er efter Rubbens' Maleri«; i enkelte Tilfælde er Forbilledet af v. Dyck. Undertiden indrømmes forskellige Fejl i Kopieringen, paa den anden Side er Tegneren flere Gange meget tilfreds med Konturerne (de omtrecken), som for ham spiller en stor Rolle, uden at man maaske altid kan dele hans Tilfredshed, hvor dygtig han ellers ofte er; »Rubens' »omtrecken« er ganske vist heller ikke helt lette at eftergøre. Et mindre Antal af Tegningerne har Bemærkninger i Datidens almindelige Skrift, ganske enkelte saavel i denne som i den kunstige. Nogle særlig interessante eller karakteristiske Paaskrifter vil blive udførligt omtalte nedenfor.

Det er med en ejendommelig Fornemmelse af at stikke Hovedet indenfor Rubens' Dør, at man gennemlæser alle disse yderst trohjærtige Bemærkninger. Det kan da ogsaa omtrent bevises, at ialfald Størsteparten af Tegningerne skyldes en bestemt af hans Elever, der indtog en særlig Stilling i hans Hus: Willem Panneels.

En af Tegningerne med Overskriften Cursus Mundi, er en allegorisk Fremstilling af, hvorledes det er Verdens Gang, at det ene Slægtled afløser det andet. Den viser os en gammel Kone, der paa Armen bærer en revnet Varmekrukke med Gløder og i Haanden holder en Lysestage med et udbrændt Lys; fra Siden nærmer sig en Dreng for at tænde sit Lys ved Konens og varme sig ved Gløderne, i Baggrunden ses Døden. Kompositionen er en Slags Sammensmæltning af Rubens' Billede i Dresden af Konen med Glødekrukken og de to

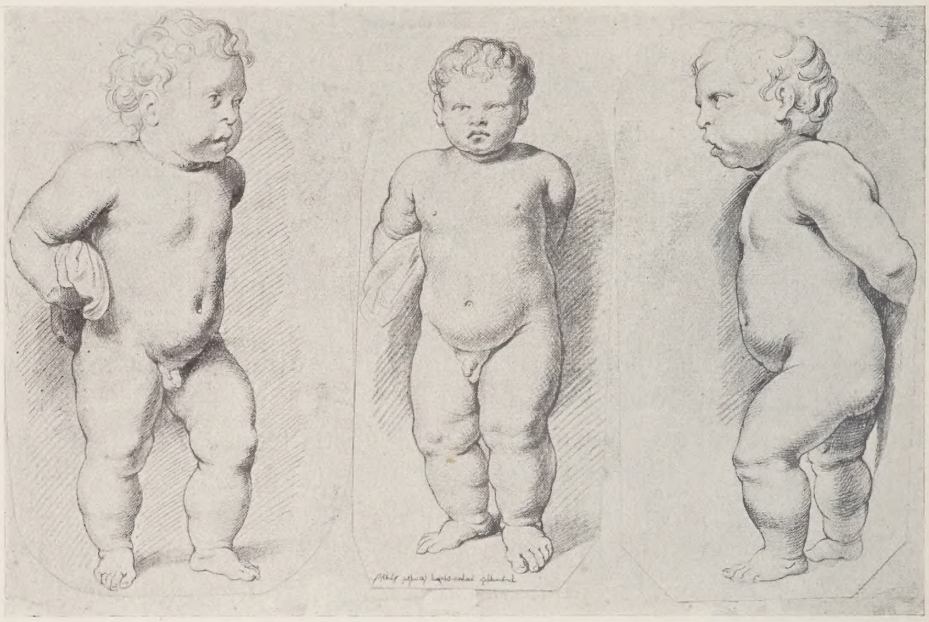
Drenge, og et gennem et Stik kendt Billede, der tidligere var i Lord Fevershams Eje, af en Kone der holder en Lysestump, hvorved en Dreng tænder sit Lys. Nedenunder læses i almindelig Skrift et Tilegnelsesudkast i mangelfuldt Latin, hvorved Guilielmus Panneels, fordum Rubens Elev, dedicerer Bladet til Ærkebiskop Anselm Casimir af Mainz. Allernederst ses igen Panneels' Navn med Tilføjelsen excud. Tegningen, der iøvrigt hører til de mindst gode i Samlingen, viser sig at være Fortegningen til en Radering af Panneels, Nr. 35 i Max Rooses' Fortegnelse over dennes Raderinger[1] med en forandret Underskrift, denne Gang i bedre Latin, om at Panneels, fordum den udmærkede Maler Rubens' Elev, malede denne Fremstilling i Ærkebiskop Anselm Casimirs Palads, og søger man videre ad det herved givne Spor og gennemgaar de 18 af Panneels' 36 (egentlig kun 35) Raderinger, som Kobberstiksamlingen ejer, viser det sig, at flere af de øvrige Tegninger svarer til Enkeltheder i disse. Ellers findes Panneels' Navn ikke i Paaskrifterne, kun paa Bagsiden af en Tegning er det anbragt to Gange med Sortkridt. Gennemlæser man denne Rubenselevs Biografi, som den berettes af Max Rooses l. c., finder man ogsaa et vist Holdepunkt for at tillægge ham de her omhandlede Tegninger.



Willem Panneels fødtes i Antwerpen i Aaret 1600; 1624 blev han Rubens' Elev og arbejdede hos ham indtil 1630, da han rejste til Tyskland, hvor han at dømme efter Indskrifterne paa flere af hans Raderinger maa have opholdt sig i Køln og Frankfurt am Main i 1630—31, i Baden og Strassburg 1632. Om hans senere Skæbne vides intet. Rubens gav ham, kort før han forlod ham, et Vidnesbyrd, hvori udtales, at Panneels, 30 Aar gammel, havde arbejdet i hans Atelier i $5^1/_2$ Aar, og at han havde vist sig som en flittig og hæderlig Elev, der havde gjort store Fremskridt i Kunsten. »Da jeg rejste til Spanien og England, betroede jeg ham mit Hus med alt, hvad det indeholdt. Med

[1] Chronik f. vervielfältigende Kunst III Jahrg. 1890. pag. 75.

største Samvittighedsfuldhed passede han sit Hverv, og da jeg igen var kommet tilbage til Antwerpen, gjorde han paa tilfredsstillende Maade Regnskab for sin Adfærd«. Om flere af hans Raderinger oplyser Rooses, at en senere Forlægger, Kobberstikkeren F. v. Wyngaerde, har forandret de oprindelige Underskrifter, hvor disse intet nævner om, at Kompositionen skyldes Rubens, men kun omtaler Panneels som Rubens' fordums Elev, derhen, at Rubens udtrykke-



ligt nævnes som »inventor«. Rooses kalder dette et særlig groft Bedrageri, foretaget for at skaffe Raderingerne større Udbredelse, og har vel ogsaa Ret heri. Men Kobberstiksamlingens Tegninger vækker unægtelig Mistanke om, at Bedrageriet omtrent har truffet Sandheden, thi der er næppe ret mange Elementer i Panneels' Raderinger, der ikke mer eller mindre direkte gaar tilbage til hans Lærer.

Som et særlig kuriøst Eksempel paa Panneels' Laan kan omtales Amor, der paa hans Radering af Venus' Toilette, som netop er en af dem, hvorpaa Wyngaerde har forøvet sit Bedrageri, holder Spejlet for Gudinden. Til denne er en af Kobberstiksamlingens Tegninger benyttet. Men Figuren gaar længere tilbage end til Rubens, der har tegnet den efter Correggios Billede af Amors Opdragelse i National Gallery. Anføres bør en Udtalelse af A. Rosenberg[1] om, at Panneels

[1] Geschichte der vervielfältigende Künste. Die Rubensstecher. Wien 1893. S. 153.

aabenbart under sit Ophold i Rubens' Hus uden dennes Vidende har kopieret hans Tegninger. Hvis det er derfor, han til sine Noter har benyttet en hemmelig Skrift, er det unægteligt et noget naivt Paafund; men Naivitet synes Panneels ganske vist, efter Paaskrifternes Form at dømme, heller ikke at have manglet. Malerier og Tegninger af Panneels synes hidtil ikke at have været kendte med Undtagelse af en Tegning i Musæet i Budapest til hans Radering af Jomfru Marias Himmelfart og et Maleri af samme Æmne, som Max Rooses i sit sidste Værk om Rubens (Rubens, sa Vie et son Oeuvre. Paris u. A. S. 444) mener at kunne tillægge ham.

Det kan vel herefter anses for om ikke i strængeste Forstand bevist, saa dog langt mere end sandsynligt, at en saa vigtig Del af Tegningerne som de med Cifferpaaskrifter forsynede og de, der har særlig Forbindelse med Panneels Raderinger, er Kopier tegnede af denne efter Rubens' Malerier og Tegninger. Nogle andre med Paaskrifter i almindelig Skrift slutter sig nøje til disse efter Skrifttegnenes Lighed med dem paa de enkelte Tegninger, der viser baade almindelig og kunstig Skrift. Hertil kommer det store Antal, der er numererede, og det er ingenlunde udelukket, at det er Panneels selv, der har foretaget Numereringen. Nr. 1 findes, og der er foran Tallet anbragt Betegnelsen »nom« med Bogstaver, der har en fuldstændig Lighed med Panneels' Haandskrift. Føjes dertil de mange andre Tegninger, hvis tekniske Udførelse knytter dem til de allerede nævnte, synes man at staa overfor en Del af et kunstnerisk Forraad, som Panneels har samlet sig, mens han var hos Rubens, og hvoraf han har anvendt en Del til sine Raderinger og vel ogsaa til Malerier, som ikke mere er kendte. Mærkelig stor er ganske vist Forskellen mellem de ringeste Tegninger i Samlingen og de bedste, der virkelig er overordentlig dygtige, men med den Mængde, der her staar til Raadighed, har det vist sig ikke at være vanskeligt at finde Mellemled, der danner en fuldkommen jævn Overgang mellem Yderpunkterne. Selvfølgelig maa man her, hvor det for Størstedelen drejer sig om Eftertegninger, være varsom med Tilskrivninger, og det er vel utænkeligt andet, end at der i den store Mængde findes Blade af andre Rubenselever, der er oplærte til samme Haandelag. Saaledes mente den eneste af Udlandets Rubensforskere, R. Oldenbourg, der har haft Lejlighed til — paa et kort Besøg — at se Tegningerne og som venligst gav flere Henvisninger angaaende disse, at enkelte af dem kunde tillægges skrives en anden bestemt Rubenselev.

Det er under alle Omstændigheder en meget mærkelig Samling, Kobberstiksamlingen har vist sig at være i Besiddelse af, paa en Maade et helt lille Rubensarkiv, af megen Interesse for Studiet af den store Flamlænder, saameget mere som den største Del af Originaltegningerne til vore Kopier ikke længere synes at eksistere, hvilket ogsaa Oldenbourg med sit særlige Kendskab paa dette Omraade kunde bekræfte. Iblandt de herhjemme til Raadighed staaende Gengivelser efter Rubens Tegninger fandtes der næppe én, der kunde vise os en Original til vore Kopier.

Gennem den Side 64 i stærk Formindskelse gengivne Rødkridtstegning er aabenbart blevet bevaret for os et tidligt, friskt og fornøjeligt Selvportræt af Rubens, sandsynligvis i Maleri. Man kunde nok ønske, at den kopierende havde haft mere Held med sig netop i denne Tegning. Det er nogle ualmindelig hæslige Hestetænder, han har givet sin Lærer, men Portrættet har dog selv i denne daarlige Udgave ved dets Umiddelbarhed og den muntre Livsglæde, det fremfor noget andet viser, virkelig Værd.

Den Side 72 gengivne Tegning giver et Bidrag til vort Kendskab til det Ydre af det prægtige Hus, Rubens havde bygget sig i Antwerpen. Paaskriften siger: Dette er en Fremstilling, som er malet paa Sino^r Rubens' Hus og det er en Alexander den stores Triumf (dit is een ordinansi die geschieldert is opt huijs van Sino^r Rubbens ende is een triomf van Alexander Mangnus (sic!)). Kompositionen skimtes paa Harrewijns' Stik af Huset, men saa utydeligt, at det ikke har været klart, hvad den fremstillede.

Et lille Indblik i Husets Indre faar man gennem Paaskriften paa en Tegning efter det meste af Kroppen af den drukne Silén fra Münchenerbilledet: Det nøgne af Rubens' Silén som staar i Salen (Salonen) (het naeckt van den Selenis van Rubbens die int saelken staent). At det til denne Silén hørende venstre Ben efter en Paaskrift paa en anden Tegning ogsaa har befundet sig i Salen, er kun rimeligt.

En noget afvigende Behandling af samme Æmne viser den Side 71 gengivne Pennetegning: Denne Silén er skitseret i hvidt og sort paa Træ, og er endnu ikke blevet malt og den har jeg ogsaa hentet fra Kontoret (dit Selenisken is van wit en swert geschedts op een pinneel (sic!) ende is noch niet geschieldert geweest ende hebbe het oock vant cantoor gehaelt). Her er Talen vel om en let anlagt Grisaille. En Tegning af en morsom Satyr med en Løvehud

paa Hovedet har rimeligvis været bestemt til Anvendelse i en Komposition af lignende Indhold; den har Paaskriften: Nota Satyren der spiller med sin Tunge ligesom Børnene gør det (nota de sater spelende met sijn tonge gelijck de kinders doen).

Om en Kunstgenstand i Rubens' Eje faar man Oplysning af et Blad med Tegninger af en og samme venstre Arm, set i 4 forskellige Forkortninger. Herpaa findes 3 Notitser, af hvilke det er tilstrækkeligt

at anføre den ene: Denne Arm har jeg tegnet efter Michelangelos Moses og (den) var modelleret i lille Format, eller muligvis: Voks modelleret i lille Format (dit aermken hebbe ick geteekent naer den Moeijses van Michel Angel ende was int cleijn geboetseert).

Morsom er en Paaskrift paa et Blad med anatomiske Tegninger, bl. a. af en mandlig Overkrop. Der gives først en ret vidtløftig Forklaring af anatomiske Forhold og tilføjes derefter: Jeg finder at der er meget mere Arbejde i Rubens' Anatomier end i andre (ick bevinde dat in de annotomien van Rubbens heel meer werck is als in eenige andere).

En anatomisk Bemærkning om, at Brystet ikke her har saa mange Dele som i Almindelighed, læser man paa en meget god Tegning efter den drukne Herkules' Overkrop vistnok fra Casselerbilledet,

og man faar tillige følgende lille Kursus: Dette er en Herkules som er tegnet efter Rubens' Maleri og er godt kopieret en Herkules skal være kort af Bryst tyk af Hals og kort af Hals et lille Hoved dette er en Herkules' Skønhed og jeg har set denne tegnet af Rubens efter Antiken (dit is eenen Hercules die geteckent is naer schielderij van Rubbens ende is wel gecopieert eenen Hercules moet wesen cort van borst dick van hals ende cort van hals een cleinachtich hooft

dit is de schonnicheijt van eenen Hercules ende hebbe desen geteekent gesien van Rubbens naer antijck).

Som en Slags Bekræftelse herpaa findes i Samlingen foruden 2 Tegninger efter den farnesiske Herkules ikke mindre end 5 efter en kostelig Herkules mingens (af Typen Friedrichs-Wolters Nr. 1776), som Rubens fremfor nogen anden maa have haft Forudsætninger for at værdsætte. Over 70 andre Blade viser yderligere, hvor ivrigt han har studeret Antiken, særligt efter Skulpturer i Vatikanet og andre romerske Samlinger, men vel ogsaa efter Originaler og Afstøbninger i hans eget Eje. At det ikke er Tegninger af Panneels eller andre af Eleverne direkte efter Forbillederne fremgaar for de flestes Vedkommende foruden af deres Karakter ogsaa af Paaskrifter

om, at de er hentede fra »Kontoret«. Ikke færre end 13 Tegninger efter forskellige Dele af Laokoongruppen set fra flere Sider vidner om, hvor optaget Rubens har været af denne; af den belvederiske Torso findes 3 Tegninger, hvoraf de 2 sikkert er meget vellykkede Kopier efter udmærkede Originaler. De 4 af 5 Tegninger efter den afrikanske Fisker i Louvre, som Rubens saa i Villa Borghese under Navn af den døende Seneca og benyttede til Maleriet af dette Æmne i München, er maaske Kopier efter de Tegninger, der ifølge Max Rooses findes i Eremitagen i Petrograd. 5 andre Blade viser, at Centauren med Drengen paa Ryggen ligeledes har interesseret Rubens meget. Dette gælder ogsaa Dioskurerne, idet der findes en Tegning af Kastor og en af dennes Hests Hoved. En udmærket Ørn, hvoraf der er 3 Gengivelser, synes at være den, der nu er anbragt i Vaticanets sala degli animali. De mange smukke antike Fremstillinger af Børn har, som rimeligt er, heller ikke undgaaet Rubens' Opmærksomhed; et Blad med 3 Tegninger viser os Drengen med Gaasen (efter hvilket Eksemplar?), og andre 3 Tegninger, ogsaa paa ét Blad, den yndefulde lille Dreng, der løfter sin Skjorte for at fyldestgøre et naturligt Krav.

En Rødkridtstegning af en Kvinde, der angstfuld løfter sine Arme mod Himlen, har Paaskriften: Denne Kvinde har været bestemt til en Fremstilling af hvad der skete da Jorden hentørrede det er en Flod der skriger af Hede da den tørrede ind (dit vrouken is geordineert geweest in een invencie van faeijten daer de aerde verdroch dit is en rivier die van hitte schreut so sij verdroch). Altsaa oprindeligt en Figur i en Fremstilling af Phaetonmythen. Panneels har imidlertid benyttet den til Venus i sin Radering af Gudinden, der græder over Adonis' Lig, og paa et Maleri af Rubens' Skole af Pan og Nymfer, der søger Ly for et Uvejr, i Städelches Institut, findes den, som Oldenbourg gjorde opmærksom paa, anvendt til en af Nymferne.

En dygtig Tegning af et Mandsben belærer os om, at Rubens har givet Tegning til et Gobelin, hvori Juppiter er fremstillet: Dette Ben er efter Rubens og findes i en Fortegning til et Tæppe af Juppiter (dit been compt naer Rubbens ende staet in een patrooen van tappiserij van Jupiter).

En ligeledes dygtig Tegning af en Satyr, bundet til et Træ, giver delvis Besked om et Maleri, der ikke længere synes at være kendt. Det er Marsyas (i Paaskriften ganske vist kaldt Pan), som Apollon

skal til at straffe. En Rettelse har gjort det ene Ord utydeligt, men Bemærkningen maa antageligt oversættes saaledes: Dette er en Pan som bliver flaaet (gevield) af Apoll og kommer fra Rubens Maleri.

Mon man uden Kendskab til de Side 67 og 68 gengivne Tegninger vilde have tænkt, at Rubens til det smukke og livfulde Kristusbarn fra Alterfløjen til Kristus i Graven i Antwerpens Museum ikke havde benyttet levende Model? Og dog er det, fraregnet Forandringen af Hovedet, det samme Barn i den samme Stilling,

som de 4 Tegninger viser os, hvoraf den ene hører til dem, der har Paaskriften: denne har jeg ogsaa hentet fra Kontoret. Det er vel ikke usandsynligt, at man her staar overfor et Arbejde af François Duquesnoy eller en Kunstner af lignende Retning. En løs Tegning efter »Frugtguirlanden« i München bringer i Erindring, at det er den samme lille Fyr, som dér har fundet sin Plads yderst tilhøjre.

En vigtig kunsthistorisk Oplysning giver et Blad med Enkeltheder efter Billedet i Wien af St. Ambrosius og Kejser Theodosius: Kejserens højre Arm og Ben og ligeledes højre Arm og Ben af den yderst tilvenstre staaende Feltherre. Det bærer øverst med tydelige, almindelige Bogstaver Paaskriften: t'Theodosius naer van Dyck, hvilket gentages i en af de 4 øvrige Notitser med Cifferskrift. Trods det indgaaende og fortrinlige Arbejde, som særlig Bode og yngre Forskere i de senere Aar har udrettet med at udskille v. Dycks tidlige Arbejder fra hans Lærers, har, efter hvad Oldenbourg meddelte, endnu kun én Kender, G. Glück, ment ogsaa at burde henføre dette Billede til Eleven. Glücks Bedømmelse faar nu sin kraftige Understøttelse ved vor Tegning; Detailler paa denne og de øvrige Paaskrifter vil formentlig vise, at det er Billedet i Wien, den er tegnet efter og ikke efter en Gentagelse udført af v. Dyck. Meget i Bemærkningerne er desværre uklart, bl. a. paa Grund af udeladte eller utydelige Bogstaver; da de jo er af særlig Interesse, skal her gøres et Forsøg paa at tyde det væsentligste af dem, dog med Forbehold i enhver Henseende. Udfor Feltherrens Knæ er noteret: Her under Haserne er det lakagtigt ogsaa Skyggerne (hier onder de hasen ist l(a)ckachtich oock de sch(a)duen), og under Benet: Efter Theodosius efter van Dyck er dette tegnet og de er helt godt kopierede og Klædebonnene (eller Læggene??) gule og Okker i Farven og mørkt skyggede med skiddengult og kulsort og noget brudte med gult og Okker og blaasort (naer den Theodosius naer van Dijck is dit geteekent ende sijn heel goet gecopieert ende waten gell en ocker gecoloreert ende somber geschaeyt van schedtgeel ende keulswert ende al wat gebroken met geel en ocker ende blauswert). Udfor Feltherrens Arm læses: Denne var malt helt klarhvid helt glødende lakagtig og farvet med skiddengult (desen was heel helwit geschieldert alheel geloijent lackachtich ende met schetgeel geverbet). Den fjerde Notits, der ogsaa har Relation til Feltherrens Arm, forekommer paa sine Steder saa utydelig eller uforstaaelig, at den her kun skal gives, som den antagelig maa læses i Originalsproget: Dit afschaeijen daer den dach (Lyset)

afschit is heel blauachtich met lackachticheijt schiet ende (eller schietende?) int licht. Det synes, som Panneels her ret indgaaende har studeret Grundering og Lazurbehandling.

Den Side 74 gengivne Tegning er en Kopi af en aabenbart fortrinlig Tegning til Johannes paa Weimarbilledet af Gud Fader og Kristus med Paulus og Johannes. Den er en af de allerbedste i Samlingen og fortjener Navn af en skuffende Kopi. Ikke destomindre er det ogsaa her galt fat med Konturerne; de er tunge og ganske

skematiske, næsten kalligrafiske, og sammenligner man den med en af Rubens' Originaltegninger som den i Oxford til en af Arbejderne paa Billedet af Korsets Rejsning i Antwerpen, er Manglerne ganske aabenbare. En anden Tegning til Weimarbilledet, til Gud Faders Skikkelse, hører ogsaa til de dygtigste i Samlingen.

Vildsvinejagten herovenfor, i Rødkridt, viser, hvorledes Panneels kunde faa noget med af Karakteren i et af Rubens' vidunderlig let og livfuldt tegnede Udkast, og den raske Komposition af Sabinerindernes Rov Side 77 kan vel tages som et Eksempel paa hans lette Pennetegninger efter en Grisaille eller en let malet Skitse.

Helt for Panneels' Regning maa staa et Blad med ganske morsomme og dygtige Tegninger af en Skildpadde. Det er fuldt af interesserede Notitser i almindelig Skrift om Dyrets Ejendommeligheder.

En fuldstændig Fortegnelse over de enkelte Blade med Henvisninger til Rubens' Malerier og Tegninger vilde ikke have sin Plads her; ovenstaaende tilsigter kun at give nogle Prøver af det paa flere Maader saa interessante Stof, den omfatter. Muligvis findes der andre Steder lignende Tegninger; thi at Samlingen en Gang har været langt større, viser den ovenfor omtalte Numerering, der gaar op til Tallet 672. Hvorledes vor Del er havnet her, vil desværre næppe kunne oplyses.

G. FALCK

TO ITALISKE RELIEFFER I NY CARLSBERG GLYPTOTEK

AIGISTHOS-RELIEFFET[1]

Den 7de Maj 1791 skriver Zoëga i et Brev fra Rom til Kronprins Frederik:

»Ikke langt fra Rom, i Dalen ved Ariccia er der i denne Vinter gjort et meget vigtigt Fund af Oldsager. Monsignor Despuiges, en spansk Prælat, har paa et Sted, der formodenlig er det samme som de Gamles Clivus Virbii, ladet foretage Udgravninger og under Resterne af en anseelig Bygning er foruden andre mindre mærkværdige Ting fundet en meget smuk Statue, der uden Tvivl forestiller Virbius selv, og *et Basrelief, der kan anses for det ældste Marmorarbejde, der hidtil er fundet i Italien.* Jeg i det mindste kender intet, der viser den saakaldte etruskiske Stil med en saadan Haardhed og Originalitet som dette og i Komposition og Stillinger kommer Malerier paa de kampanske Vaser saa nær. Basrelieffet indeholder seks Figurer, to næsten nøgne Helte og fire beklædte Kvinde-

figurer. Den ene af Heltene ligger paa Jorden som en Døende, den anden, der har en Dolk i Haanden, synes at have dræbt ham *og at ville undvige, medens en af Kvinderne holder ham tilbage* og de øvrige ytrer Skræk og Bestyrtelse. Angaaende Motivet tør jeg ikke fælde nogen Afgørelse, dog har jeg Aarsag til at formode, at det forestiller Neoptolemos, der dræbes af Orestes i Templet i Delfi.«

Allerede fra Marts 1791 findes Relieffet omtalt i Zoëgas Papirer, og Welcker meddeler heraf et Par korte Uddrag. Zoëga betegner det som en Stilprøve fra meget tidlig Tid, idet Komposition, Bevægelser, Dragter, Behandlingen af Haar og Draperier slutter sig nærmere til de malede Vasers Maner, end Tilfældet er med noget andet kendt Marmorværk. Der gives en detailleret Beskrivelse, præget af Zoëgas sædvanlige Grundighed, af Enkeltbehandlingen af Kødet, Mund, Læber, Øjne, Øren o. s. v., og dertil slutter sig en lige saa indgaaende Karakteristik af de seks Figurer.

Zoëgas Forklaring af Relieffets Motiv fandt Tilslutning hos Gerhard og Hirt, men Kardinal Despuig (som hans Navn rettelig skrives) havde en anden Opfattelse, som det fremgaar af Underskriften under det Stik, gennem hvilket han gjorde Almenheden bekendt med sit Fund. Despuig gik ud fra Fundomstændighederne: Nærheden af Dianatemplet ved Nemisøen, og efter hans Tydning forestillede da Relieffet den kendte Skik, som Religionshistorikeren Fraser senere udførligt har behandlet i sit store Værk: The golden bough, at Præsten ved dette Dianatempel altid skulde være en dødsdømt Slave, der, før han tiltraadte Embedet, skulde myrde sin Forgænger. Dette blodige Præsteskifte, hvorved den ene rex Nemorensis afløste den anden, skulde da være Relieffets Sujet.[2]

I en Artikel af 1810[3] fremsætter Zoëgas Elev Welcker en ny Forklaring, der lige til vore Dage almindeligt har været antaget som den rigtige, at dette mærkelige Basrelief efter al Sandsynlighed forestiller »*Aigisthos' Mord ved Orestes*«. Han gør gældende, at Arbejdet er *græsk*, at vi ikke kender græske Værker med italiske Motiver, at begge de to Mænds Dragt ikke er præstelig, men at de er heltemæssigt nøgne, og at den ene — Orestes — er karakteriseret som kongelig ved et Hovedbind, endeligt at de to yderste, kvindelige Figurers Klagegestus ikke lader sig forene med Præstedrabet, der i alt sit Barbari dog var hellig Skik. Welcker indser, at ogsaa hans Tydning har Mangler: Pylades og *Moderen* mangler i Dødsøjeblikket, men slaar sig til Ro med, at Arbejdet er fra en saa raa Tid, at vi

ikke tør undre os over, at Stoffet er ufuldstændigt behandlet. Dog anser Welcker det for lige saa naturligt, at Moderen er Kvinden, der lægger Haanden paa Orestes' Skulder for ligesom at holde ham tilbage, i hvert Fald fra at give det andet Stød. I Kvinden bag Klytaimnestra vil Welcker se Elektra, der roligt afventer Handlingens videre Forløb. Da Pylades stadigt fattes, anser Welcker det for muligt, at Billedet er ufuldstændigt, og at der var to Scener. Motivets Forekomst i Nærheden af Helligdommen ved Nemi finder Welcker fyldestgørende forklaret gennem en hos Vergilkommentatoren Servius overleveret Tradition om, at Orestes skulde have bragt den tauriske Dianas Kultus hertil.

Udbyttet af Udgravningerne i Ariccia dannede Hovedindholdet af den Samling, Kardinalen førte med sig til den spanske Ø Majorka, og da der herfra i 1848 blev udsendt en Katalog over Samlingen, gav dette Otto Jahn Anledning til at fremdrage dens Hovedværk, det omtalte Relief, og gøre det til Genstand for en ny Undersøgelse.[4] Jahn gør i Grunden ikke andet end præcisere Welckers Anskuelse, at Relieffet er græsk Arbejde, i sin store og brede Behandling ægte arkaisk og uden de senere (arkaiserende) Efterligningers Stivhed og Sirlighed. Og det forestiller Aigisthos' Drab; den myrdende Orestes er i Begreb med at fjærne sig med raske Skridt, men en Kvinde holder hâm tilbage, Moderen Klytaimnestra. Vi mærker hos Jahn intet til den Tvivl, der nagede Welcker selv; han citerer et Vasebillede med samme Motiv: Aigisthos-Mordet, og finder i det væsentlige samme Opfattelse som i »vort Relief«. Hvor overfladisk denne Sammenligning er, fremgaar af Vasebilledet (afb. nedenfor) i Berlin[5]: Orestes borer sit Sværd i Aigisthos, der sidder paa en Taburettrone; Klytaimnestra iler til bagfra, svingende en Økse, men skrigende og med en stor Haandbevægelse advarer Elektra Broderen mod den Fare, der truer ham.

Allerede i 1891 omtaler Helbig det som en Mulighed i et Brev til Carl Jacobsen, at Majorka-Samlingen kunde blive stillet til Salg, og nævner da Aigisthosrelieffet som denne Samlings Hovedværk, og i December 1897 lykkedes Erhvervelsen virkeligt ved Dr. Paul Arndts Hjælp for en Sum af 18 900 Franks. Sammen med Aigisthosrelieffet erhvervedes et italisk Broncehoved (Katalognr. 29) og et ringe Zeushoved (Nr. 515). Det har sikkert været en af de mange lykkelige Dage i Carl Jacobsens Liv, som han ogsaa selv siger det,[6] da Kunstværket ankom, og det blev for Videnskaben en stor Vin-

ding, idet Relieffet, der hidtil kun kendtes gennem upaalidelige Gengivelser, nu kunde ses i en let tilgængelig Samling.

Den første, der offentliggjorde det med en god Afbildning og klart erkendte, at det berømte Relief dog ikke var et græsk Originalarbejde, som man hidtil havde troet, var Adolf Furtwängler.[7] Han hævder overfor den Anskuelse, der efterhaanden var bleven almindelig, at det skulde være et græsk Relief fra Syditalien (Magna Graecia) og fra 6te Aarh. f. Kr., at Relieffet hverken var græsk eller virkeligt arkaisk, men i hvert eneste Træk viste flov og uforstaaet Gengivelse af ældre Former. Endvidere at gammeldags Formgivning afvekslede med sene Elementer, og at det heller ikke var et almindeligt arkaistisk Relief. Furtwängler fremhæver Øjnenes overdreven skraa Stilling — det synes mig dog ikke uforeneligt med ægte Arkaisme. Derimod er den Omstændighed, at øverste Øjenlaag overskærer det nederste, absolut fældende og viser tidligst hen til 4de Aarh. f. Kr.[8] Ligesaa sikkert et Vidnesbyrd om sent Datum er det flagrende Diadem i Orestes' Haar; det er utænkeligt før Diadochtiden. Endvidere gøres opmærksom paa de lige afskaarne Lokkepartier bag Orestes' og Aigisthos' Øren, disse samme Figurers Mund og Overskæg, det baandagtigt tegnede Blod hos Aigisthos, Modsætningerne i Haar- og Foldebehandling imellem de enkelte Figurer og tilsidst Materialet: italisk Marmor. Furtwängler finder Relieffets Plads i en Gruppe italisk-arkaiserende Værker, af hvilke særligt en Række Gemmer er typiske og viser slaaende Ligheder.

Hvad Relieffets Indhold angaar, finder Furtwängler sig tilfredsstillet ved Welckers Forklaring og drager en Parallel mellem Orestes' Mord paa Aigisthos og Mordet paa Rex Nemorensis, idet det første ligesom skulde være det mytiske Forbillede for det sidste. Derfor mangler, tilføjer han, ogsaa Mordet paa Klytaimnestra som noget, der er den italiske Kunstners Formaal ligegyldigt.

Furtwänglers stilistiske Bemærkninger er rigtige og kan yderligere uddybes ved Betragtning af Dragterne selv. De to klagende Terner bærer Kapper med rynkede Ærmegab, der er utænkelige i arkaisk Kunst og beror paa en Misforstaaelse af det arkaiske Overkast (Epiblema), og ligeledes har Klytaimnestras Overkjortel (den skraa Kappe) en Ærmeaabning, der er lige saa uarkaisk.

Men har den italiske Kunstner, der i formodenligt 3die Aarh. f. Kr. udførte Relieffet, misforstaaet sit arkaiske Forbilledes Dragttyper, saa er Misforstaaelsen af Myten selv ikke mindre paafaldende

og hidtil ikke skarpt nok fremhævet. Umiddelbart forstaaede og vel nøjagtigst kopierede er af de fire Hovedpersoner kun den saarede Aigisthos og Kvindefiguren med Haanden paa Hjærtet, hvad enten man opfatter denne Gestus som Udtryk for Hjærtets Glæde eller angstfulde Banken. Det kan være Elektra, der som Sofokles' Elektra

raaber: »Stød til endnu en Gang!« (v. 1410), eller den forskrækkede Chrysothemis, den anden Datter af Agamemnon; begge Muligheder kan tænkes. Men udover disse to er Handlingen uklar og uforstaaelig. Hvorledes forklare, at Orestes er fuldskægget, han der baade i Digtning og alle eksisterende Billeder er den unge Efeb, der vender hjem for at hævne Faderens Mord? Allerede denne Enkelthed viser, at vi er langt fra Mytens friske Kildevæld, i et Milieu, hvor Sagnet er dunkelt og ufuldkommen overleveret. Videre er Orestes' Haandbevægelse sælsom. Han har dræbt Aigisthos, gør et langt Skridt fremad og akcentuerer med venstre Arms Bevægelse, saaledes som Arkæologerne lige fra Zoëga rigtigt har opfattet det, at han gaar bort, ud af Skuepladsen. Bag ham staar en Kvinde og søger med Haanden paa hans Skulder at holde ham tilbage. Fra hvad? Fra at give endnu et Sværdstød, siger Welcker. Men Orestes tænker jo

ikke derpaa, men paa at komme bort. Desuden: hvad Mening er der i, at Klytaimnestra holder ham tilbage, hun der er det næste Maal for Orestes' Angreb, og som derfor enten som paa Vasebillederne gaar løs paa ham med højtsvungen Økse[9] eller som i Tragedierne[10] og de deraf afhængige romerske Sarkofager[11] blotter sit

Moderbryst for at røre Sønnen til Medlidenhed? I hvert Fald: Moderen formanende Sønnen er et med Oresteslegenden uforeneligt Træk, og Welcker har, som vi ovenfor saa, ogsaa følt det.

Misforstaaede Gengivelser af græske Myter findes saa at sige legionvis paa de samtidige etruskiske Sarkofager og Askeurner.[12] Det synes nu med Henblik paa Aigisthosrelieffet, som om ogsaa de andre italiske Barbarfolk har modtaget Grækenlands Legender ikke ad boglig, men ad billedlig Vej og derefter har fortolket, forvansket, kontamineret uden større Hensyn til Nøjagtighed og Troskab overfor Forbillederne.

Wilh. Klein har søgt at klare Vanskelighederne ved at foreslaa en ny Tydning af Relieffet: Menelaos og Helena efter Trojas Erobring.[13] Hvis den sværdbevæbnede i Stedet for at vende Ryg vendte Ansigtet mod Helena og truede hende med Sværdet, og hvis

Helena søgte at betvinge ham ved at afsløre sin Dejlighed og ikke holdt ham fra at løbe sin Vej med Haanden paa hans Skulder, saa vilde Forklaringen være fortræffelig. Nu er den forrykt.

Der er ingen Tvivl om, at Welckers Tydning kommer Sandheden nærmest, og det er fristende at søge at klargøre sig, hvorledes det oprindelige Forbillede — det græsk-arkaiske Relief eller Maleri, som den italiske Kunstner har kopieret, muligt for dets blodige Indholds Skyld, idet Etruskerne i hvert Fald med Forkærlighed vælger at kopiere de bloddrivende græske Scener —, hvorledes dette Forbillede altsaa har set ud. Her ligger det nær med Welcker at antage, at Scenen, som den foreligger, er ufuldstændig, og at supplere med en anden, tilhøjre derfor, mod hvilken Orestes' lange Skridt og store Armbevægelser stiler. Her, i et Billedfelt af antageligt samme Størrelse maa næste Akt i Dramaet: Drabet paa Klytaimnestra være forberedt, saaledes som vi ser det i Vasebillederne, hvor Klytaimnestra iler hid, bevæbnet med en Økse, men holdt tilbage af Talthybios, den tro Tjener.[14] Eller vi kan tænke os Aktionen selv i fuld Gang som paa den romerske Sarkofag i Petrograd (Side 84)[15], hvor vi tilvenstre ser Orestes, hidset af en Furie, dræbe Aigisthos paa Tronen, mens Elektra og Pylades forskrækket farer tilbage og en Terne kommer sin Herre tilhjælp, svingende en Skammel, mens vi tilhøjre har Orestes truende Klytaimnestra, der ligger paa Jorden med blottet Bryst, mens hans gamle Amme skræmt vender Hovedet bort fra den grufulde Scene og formanende har lagt sine Hænder paa hans Hoved og Skulder.

Det er dette sidste Motiv, Kvinden der holder Orestes tilbage fra det grufulde Modermord, vi i vort Relief finder kombineret med selve Aigisthosdrabet. Mordet paa Faderens Drabsmand er i sin Orden, selv om det fremkalder Klageraab fra de skræmte Terner, der som Koret i Tragedien flankerer Scenen. Men den næste Handling: Modermordet er langt grufuldere og kan nok gøre en Advarsel i sidste Øjeblik naturlig. Hvem Kvinden er, der lægger sin manende

Haand paa Orestes' Skulder, om det er en Amme som i Sarkofagen eller — hvad jeg hellere vil tro — Søsteren Chrysothemis, der baade i Vasebilleder og i Digtning er den skælvende, raadløse i Modsætning til den hævnsikre Elektra — derom kan der tvistes. Men ét er sikkert: Klytaimnestra er det ikke; og lige saa sikkert er det, at Scenen, som den foreligger, er ufuldstændig og kræver som Fortsættelse Modermordets Forberedelse eller Fuldbyrdelse.

ITALISK RELIEFFRAGMENT

I umiddelbar Tilknytning til Aigisthosrelieffet nævner Furtwängler som stilistisk overensstemmende et Relieffragment i Glyptoteket, der allerede tidligere var offenliggjort af Arndt.[16] Det er erhvervet fra Rom og udført i samme hvide italiske Marmor som det andet Relief. Dets Stil er i Følge Furtwängler mindre arkaisk, men iøvrigt overensstemmende ved Arbejdets Flovhed, ved de fladt holdte og skæve Øjne og den tilstræbte Arkaisering. Motivet er efter Furtwängler uklart. Til samme negative Resultat kommer Arndt, der beskriver Relieffet saaledes: Overkroppene af tre ældre Kvinder med Himation over Hovederne, vendte mod venstre; de to bagerste fører Haanden til Hagen; de er rynkede, aabenbart gamle. Foran de tre Kvinder ses Hovedet og Halsen af et Dyr, der iler forbi mod højre Side; en Hest eller maaske et Muldyr. Det mærkeligste er, at Dyrets Snude er overskaaret før Afslutningen og aldrig har været helt udført; Relieffet ender dér og har aldrig været længere.

Dette sidste er en ganske forkert Antagelse. Relieffets højre Rand er bearbejdet, fortil glat, bagude ru, med Henblik paa Tilsætning

af et lignende Reliefstykke. Det er altsaa kun, som man kunde vente, en Del af et større Hele.

Arndt bemærker, at Hestehalsens Stilling tyder paa hurtig Bevægelse, at Dyret maaske bar en Rytter, og anfører uden at tiltræde den en Hypothese af Paul Herrmann, i Følge hvilken der skulde være fremstillet Perseus' Ankomst til Graierne. Men bortset fra, at Graierne var gamle Hekse med et Øje i Fællesskab, et Motiv Plastikken fornuftigvis vil have undgaaet, saa er de gamle Damers Gestus altfor rolige, naar man tænker sig Situationen, at Perseus kommer for at røve deres Skatte; desuden kommer Perseus i Myten ikke

tilhest, men flyvende paa sine Vingesandaler. En anden Forklaring, fremsat af Bulle, gaar ud paa, at det er et Fragment af et Ligtog. Herimod indvender Arndt, at vi da skulde vente at finde mindst to Heste forspændte Side om Side, og at vi tillige skulde kunne se Seletøjet; dog indrømmer han, at dette sidste kan have været paamalet og senere forsvundet. Mere vægtig er en anden Indvending, at Dyrets Bevægelse er for heftig og hurtig til at tillade Betegnelsen: Vognhest fra et Ligtog.

Selv om man antager, at Dyret var fremstillet i Galop, bliver det en mærkelig strakt og lige Hestehals, og Dyret er ligeledes paafaldende lille i Sammenligning med de to bagerste Kvinder, der er fremstillet staaende, mens den forreste synes at sidde ned. Der er da ingen Tvivl om, at Arndts anden Formodning er den rigtige: det er et Muldyr, ikke nogen Hest. Den hurtige Bevægelse bliver derved noget mindre sikker, men kan dog stadigt opretholdes som sandsynlig. Muldyret passerer altsaa forbi tre Kvinder, en siddende og to staaende. De er Tilskuere; de to staaende Figurers Gestus med Haanden mod Hagen passer godt dertil; vi møder den blandt Tilskuerne paa Vægmaleriet fra Tomba delle Bighe i Corneto. Der sidder *οἱ θεώμενοι τοὺς ἀγωνίστας* paa ophøjede Tribuner, hævede over Niveauet, hvor Væddekørslerne og Kamplegene foregaar, men i et Maleri i Tomba della scimia i Corneto sidder den sortklædte Kvinde, der repræsenterer Tilskuerne, under sin Parasol paa samme Plan som Kæmperne og Vognkørerne, og det samme er Tilfældet med de Tilskuere, der paa græske Vasebilleder, staaende eller siddende paa Taburetter, betragter Væddekørsler e. l.[17]

Skulde et Muldyrvæddeløb da altsaa være vort Relieffragments Motiv? Vi ved, at saadanne afholdtes i Olympia, men kun i en kort Periode i 5te Aarh. f. Kr., omtrent fra 496—448 f. Kr.[18] Men da Eleierne selv aldrig sejrede og de Folk fra Storgrækenland og Sicilien bestandigt tog Kampprisen hjem, gik disse Væddekørsler snart af Brug. Aarsagen til, at det altid var de nævnte italiske Egne, der gik af med Sejren i Olympias Muldyrvæddeløb, ligger i, at de havde udviklet Muldyravlen til langt højere Fuldkommenhed end Moderlandet. Navnlig Sicilien var for Grækerne Muldyrlandet par excellence, og paa siciliske Mønter er Muldyrspandet et hyppigt tilbagevendende Emblem.[19] Her og i Storgrækenland har Muldyrvæddeløb sikkert holdt sig langt længere i Yndest, uden at vi dog ad litterær Vej kan eftervise det. Derimod kan vi paavise Muldyr-

væddeløb i Rom, endog saa sent som i den romerske Kejsertid, hvor de afholdtes under Consualia, en gammel latinsk Fest, der til Ære for Agerdyrkningsguden Consus fejredes to Gange aarligt, i August efter Høsten og i December, naar Sæden lagdes i Jorden. Da afholdtes der Væddekørsler med Muldyr i Circus Maximus med den Begrundelse, at det var det første firbenede Væsen, der i Urtiden spændtes for Vogne.[20] Det er hos Festus, vi finder dette overleveret med følgende Ord: mulis celebrantur ludi in Circo Maximo Consualibus, quia id genus quadrupedum primum putatur coeptum currui vehiculoque adiungi.

At der paa vort Relief er Kvinder tilstede ved disse Væddekørsler, stemmer godt med italisk Sæd; Kvinder og Mænd er Tilskuere Side om Side i Tomba delle Bighes Billeder af Kamplege. Og vort Relief hører til en Gruppe, som Furtwängler anser ikke alene for italisk, men endog for romersk, de ældste Prøver paa romersk Kunst overhovedet. For saa vidt vilde et langt Relief med Muldyrvæddeløb og Grupper af Tilskuere fra Consualia-Festen være et udmærket forstaaeligt Motiv for et tidligt-romersk Kunstværk, passende til Udsmykning af en Cirkusmur eller af en Basis med Sejrsmonumentet.

Men der opstaar igen en Vanskelighed ved, at der kun er ét Muldyr. Enspændere kendes ganske vist meget vel i antik Kunst, ikke mindst fra Sarkofager,[21] men Væddekørsel i Enspand er os foreløbigt ukendt, og om Muldyrvædderidt ved vi heller intet, selv om det i og for sig ikke var utænkeligt. Derimod hører vi, at ved Consualia-Festen havde Heste og Muldyr fri og bekransedes. Er det maaske snarere Motivet: de to Slags Trækdyr uden Sele og Optømning, men kransede — Kransen kan have været malet paa —, der drives enkeltvis forbi Tilskuerne? Vi staar her ved et Punkt, hvor vor Viden hører op, og hvor det indtil videre vilde være formasteligt at forcere en enkelt Hypotese frem.

[1] Højde 48, Bredde 77 cm. Relieffet viser tydelige Brandspor. Overfladen dækket af Plantetrevler. Dets højre Side har været itubrudt, og ved Sammensætningen er der flikket med lidt Gibs ved Orestes' Skulder. Katalognummer 30. Inventarnummer 1623. Afbildet i Glyptotekets Billedtavler Tav. III. Vigtigste Litteratur er: F. G. Welcker: Alte Denkmäler II, Side 166 og Tav. VIII 14. Furtwängler: Die antiken Gemmen III, S. 266. S. Reinach: Repertoire de Reliefs II 183, 1. Francis Beckett: Kunstbladet 1898, S. 198.

[2] Underskriften under Despuigs Stik lyder: Rex Nemorensis in antistarum ministrarumque conspectu ab adversario confossus. Men i den antike Litteratur hører vi intet om et stort kvindeligt Tjenerskab i den Hule, hvor den dødsdømte Slave-

præst levede sit Liv i Rædsel, indtil en bortrømt Slave, efter at have brudt en Gren af det hellige Træ, fik Ret til at udfordre ham til den Tvekamp, hvis Udfald afgjorde, hvem der skulde være »Skovenes Drot«. Sml. Servius til Vergils Aeneide VI 136. Strabo V pag. 239. Pausanias II 27, 4. Ovids Fasti III 271. Suetons Caligula 35.

[3] Heidelberger Jahrbücher der Litteratur für Philologie, Historie und schöne Litteratur 1810. 2 Bd. S. 4. Gentaget i Alte Denkmäler II 166.

[4] Archäologische Zeitung 1849 S. 113—118 og Tav. XI 1.

[5] Furtwängler-Reichhold-Hauser: Griechische Vasenmalerei II, S. 77, fig. 41.

[6] Ny Carlsberg Glyptoteks Tilblivelse S. 46.

[7] Antike Gemmen III S. 266 m. Afb. 140.

[8] Se herom sammenfattende Neugebauer: Studien über Skopas S. 42, Anm. 197.

[9] Sammenfattende Carl Robert: Bild und Lied S. 149 ff. Sml. Furtwängler-Reichhold-Hauser II Tav. 72 og S. 75 ff.

[10] Foruden i Aischylos' Choeforer ogsaa i Euripides' Orestes v. 526.

[11] Carl Robert: Antike Sarkophagreliefs I S. 166 ff.

[12] Sml. f. Eks. Arndt: La Glyptothèque Ny Carlsberg, Tekst til Tav. 187.

[13] Oesterreichische Jahreshefte XIII 1910 S. 166.

[14] Efter Furtwängler-Reichhold-Hauser Tav. 72. Den brave Talthybios er i Euripides' Orestes (v. 888) bleven den lumske, tvetungede Tjener, der vender Kappen efter Vinden, et Bevis for, hvort frit de enkelte Træk i Myten behandledes.

[15] Robert: Sarkophagreliefs I Tav. LIV nr. 154.

[16] Antike Gemmen III S. 268. La Glyptothèque Ny Carlsberg Tav. 4 B. Fragmentets Højde er 30 cm.

[17] Weege i Jahrbuch des arch. Instituts XXXI 1916 S. 135 fig. 15 og S. 137. Furtwängler-Reichhold-Hauser III S. 11 og Tav. 121.

[18] Pausanias V 9, 1—2. Pindar: Olymp. V og VI 22 f. Skolierne til Pindar V 6; ed. Drachmann I S. 140.

[19] F. Ekspl. Head: Historia nummorum S. 135 fig. 84.

[20] Pauly-Wissowa: Realencyklopädie s. v. *ἀπήνη* og Consualia.

[21] Daremberg-Saglio: Dictionnaire s. v. currus.

FREDERIK POULSEN

ET SPANSK BILLEDE FRA DET 15. AARHUNDREDE

Et rigt Museum vilde den store, i Berlin December 1917 afholdte Auktion over den Kaufmannske Samling have budt Lejlighed til glimrende Erhvervelser. For vort var der desværre ingen Mulighed for at hjemføre det Billede, hvor Geertgen tot Sint Jans ved Følelsens Inderlighed og i Lysvirknings Effekt viste sig som en Forgænger for sin Landsmand Rembrandt. Vi havde ikke Midler til at erhverve Froments koloristiske Mesterværk eller Bonde-Bruegels lystige Skildring af Ernæringsmidlernes Overflod i Slaraffenland; vi maatte give Afkald paa at vinde nogen Forøgelse af vort Galleris fattige Afdelinger for italiensk og gammel-nederlandsk Malerkunst og nøjes med et navnløst, forholdsvis billigt spansk Billede fra det 15. Aarhundredes Slutning.

Paa et tavlet Gulv med spansk-mauriske Fliser staar to store Helgenskikkelser op mod en rigt ornamenteret forgyldt Baggrund. Navnene i deres Glorier siger os at det er Apostlene Sant Jago og Sant Pablo. Tilhøjre staar med sin Vandringstav og Pilgrimshat Jakobus den ældre, — vor Sankt Ib, — der som S. Jago er bleven spansk Nationalhelgen, fordi han efter Legenden forkyndte Evangeliet paa den pyrenæiske Halvø og efter sin Martyrdød fik sit Lig ført til det hellige Valfartsted Compostella; senere viste han Spanierne sin Bevaagenhed ved i Slaget ved Clarijo 845 at ride frem paa en hvid Hest og slagte Skarer af Vantro, hvorfor han fik Hædersstitlen Maurerdræberen. Efter Traditionen er han fremstillet som omtrent 40aarig. Et rødligt Haar er ligesom hos hans Mester nedredt fra Skilningen over Issen og falder mod Skulderen i ringlende Lokker; det indrammer et blegt Ansigt med tyndt Skæg paa den fremskudte Hage, haarde og skarpe Træk, smalle Læber, stikkende, noget sammenknebne Øjne. Udtrykket er roligt og tillukket; han er som nidkær Missionær vandret vidt om i Verden uden at agte

dens Tant, men paa Bunden af hans Sjæl lurer en glødende Fanatisme rovbegærligt efter Bytte, som fordum hos Inkvisitionens Mænd, som endnu den Dag i Dag hos mange af Spaniens Præster, hvis fromme Hilsen »Vaya con Dios« kan have en for Kætterbevidstheden uhyggelig Klang.

Apostlen Paulus skildres i en gammel Beretning som en uanselig, skaldet Mand med et langt Skæg. S. Jagos Sidekammerat paa dette Billede har alligevel faaet et med den energiske Personlighed, der aabenbarer sig i det nye Testamentes Skrifter, altfor ulige Karakterpræg. Det er kun en halvgammel, skikkelig Almuesmand med et vældigt Hageskæg i tykke Krøller, en stor Pande, der rummer ringe Forstand, og et bedende Blik i sine bekymrede Øjne. Han ejer sikkert den samme store, fromme Hjertets Enfoldighed, som Tolstoy har prist hos russiske Bønder og Skomagerne; Sværdet i hans højre Haand har han neppe nogensinde forstaaet eller nænnet at bruge, og Bønnebogen i hans venstre evner han neppe at læse.

De to alvorsfulde Figurer er prægede af den ejendommelige »tristeza espanola«. Dog er det vel muligt, at den Kunstner, der har karakteriseret os disse Typer, kan have modtaget Indtryk fra de dengang i Spanien talrige Værker af Hugo van der Goes. I hvert Fald har han været under den stærkeste Indflydelse af den Malerkunst, for hvilken van Eyckernes Genter-Alter har været Forudsætningen. Derfra har han lært Stilen i Klædningernes rent gotiske Foldekast og den samvittighedsfulde Omhu i Gennemførelsen, der dog ikke her helt har opnaaet den nederlandske Grundighed i Behandlingen af Enkeltformer. Billedet har heller ikke de nederlandske Maleriers lyse, glade, festligt straalende Farver, men dets nedstemte Toner er afstemte med udpræget koloristisk Sans, ikke mindst i Forholdet mellem det citrongule For i den rødbrune Kappe over Paulus blaagrønne Kjortel og det dæmpet grønligt svovlgule Ærme paa Jacobs graaviolette Dragt under hans med Gulbrunt forede Kappe. Alle Farverne staar virkningsfuldt mod Baggrundens nydeligt ornamenterede, svagt aftonede Guld, der med sit noget orientalske Præg og sin Middelalder-Stemning fremhæver de to store Skikkelsers imponerende Højtidelighed. Baggrunden kantes af Skriftbaand, hvis Bogstaver dog ikke forbinder sig til for os læselige Ord. Er det ufattelige Ordforkortninger eller kun dekorativ Pynt? Lige saa mystisk og gaadefuld er Indskriften paa Sværdet: HTGAOS? Det kan neppe være Kunstnerens Signatur.

Billedet har været gengivet i det franske Tidsskrift *Onze Kunst* 1906, hvor Max J. Friedländer med stor Bestemthed har henført det til den Kunstner, af hvilken Louvre paa Auktionen over Bourgeois' Samling 1904 erhvervede et Billede; snurrigt nok blev der da gjort et spagt og forgæves Forsøg paa at skaffe det her til Danmark. Det stammer fra Højaltret i en Kirke i Valladolid og fremstiller Madonna, der, omgivet af mange Helgne, beklæder den hellige Isidorus eller Ildefonso med Casula, en af Biskopværdighedens Insignier. »De kantede, pibelignende Foldekast, de magre Hoveder med det dystre Blik, er saa karakteristiske individuelle Egenskaber for denne Mester«, siger Friedländer, »at Billedet (i Kaufmanns Samling) trygt tør henføres til ham«. Hvem skyldes da Billedet i Louvre, Alterværket fra Vallodolid?

Visselig ikke Luis Dalmau, hvem det kun har været tilskrevet, fordi det tidligere var det eneste alment kendte Kunstnernavn fra det 15. Aarhundrede. Hans berømte, 1445 daterede Alter i Museet i Barcelona, der i en ret tung og grov Form gengiver mange kuriøse direkte Laan fra van Eyckernes Genter-Alter, viser en helt anden Kunstnerhaand og tilhører en meget tidligere Tid. Émile Bertaux har (i André Michels *Histoire de l'art* T. IV. 2, 1911, S. 116) henført Alterværket fra Valladolid til en Kunstner, af hvilken Prado-Museet har en Række Billeder fra Sisla-Klostret og som han derfor kalder »Maître de la Sisla«. Senere har han dog frafaldet denne Bestemmelse og sluttet sig til den af August L. Mayer i *Monathefte für Kunstwissenschaft* (III, S. 196) i Tieme-Beckers Leksikon og i *Geschichte der spanischen Malerei* (Lpz. 1913, I. S. 142) hævdede Anskuelse, at Billedet fra Valladolid i Louvre er et sent Arbejde af *Pedro Diaz de Oviedo,* der var uddannet under stærk Indflydelse fra nederlandsk Malerkunst, virkede i Kastilien og Navarra i Slutningen af det 15. Aarhundrede og maaske endnu levede et Stykke ind i det 16.; — en Maler med det rigtignok ikke ualmindelige Navn Pedro Diaz opholdt sig i 1519 i Sevilla. — Hans Hovedværk er de fra 1489 til 1494 udførte Billeder til Højaltret i Domkirken i Tudela.

Paa vort Billede passer nøje alt, hvad der anføres som særlige Kendetegn for denne dygtige Kunstner. Han havde en udpræget Forkærlighed for at gengive djærve Typer, (med udstaaende Kindben og undertiden fremskudte Hager,) for Klædninger med haarde og skarpe Foldekast, for brede Helgenglorier og for en ødsel Anven-

delse af Forgyldning. I Sans for Monumentalitet siges han at have overgaaet alle sine samtidige Landsmænd. Som karakteristisk for ham nævner August L. Mayer endvidere »de bølgende Skæg og de skyggeløse Ansigter med den lille Mund og de ofte kun halvt aabnede Øjne; derved virker de trods den stærkt brunlige Karnation i Afstand som meget lyse og blege«.

Hvis baade Friedländer og August L. Mayer har set rigtigt, hvad vi ikke har Grund til at betvivle, er vort spanske Billede altsaa et Værk af Pedro Diaz de Oviedo. Naturligvis har Kunstnernavnet altid Interesse, men uanset dette, om hvis Rigtighed dog kun de senere Aars Forskere af den ældre spanske Malerkunsts altfor længe uopklarede Mysterier kan have en begrundet Mening, maa Billedet siges at være en god Gevinst for vort Galleri. I dets endnu altfor magre Repræsentation for det 15. Aarhundredes Malerkunst bringer det en Aabenbarelse af en fjærn og fremmed Verden. Selv i enhver af Spaniens Samlinger vilde det tiltrække sig Opmærksomhed. Den udmærkede tyske Kunsthistoriker Adolp Goldschmidt sagde, da han siste Sommer stod foran det i Københavns Kunstmuseum: »Det er dog mærkeligt; jeg har set Billedet før, hos Kaufmann i Berlin, men dengang gik det slet ikke op for mig, hvor betydeligt det er. I sin Art er det et ualmindeligt fremragende Værk«.

KARL MADSEN

WUCHTERS' PORTRÆT AF RIGSKANSLER PETER GRIFFENFELD

Da Abraham Wuchters 1675 udgav Søren Terkelsens Oversættelse »Den kristelige Hustru«, tilegnede han den til Peter Griffenfeld, bl. a. fordi han altid hos Hs. højgrevel. Ekscellence havde mødt et velbevaagent Aasyn. Fire Gange har han i hvert Fald malet dette Ansigt, der tilhørte Danmarks lyseste og hurtigste Hoved. Det kan ses af den Regning til Griffenfelds Bo, Otto Andrup har offentliggjort i Kunstmuseets Aarsskrift (II, 145). Men Wuchters har aabenbart ogsaa malet Griffenfeld, da han endnu kun bar sin Faders borgerlige Efternavn. Derpaa tyder afgjort den lidt brankede Karnation med de blaalige Halvskygger, og den luftige Haarbehandling paa Rosenborgs flygtige, og ikke godt bevarede, lille Brystbillede af Peter Schumacher. Han er her i Hjemmedragt, med lakrød Kaabe over Negligé. Med sine drengeagtige Øjne og sin kaade Mund ser han saa ung ud, som var han endnu hin sorgløse Student, der har digtet om det spillende Glas, den drillende Vin og den leende Verden. Men over højre Arm er der — lidt ubehændigt, paa en egen demonstrativ Maade — anbragt et emailleret, ædelstensindfattet Portræt. Det er vel det første Naadestegn, Frederik III har givet sin unge Arkivar og Bibliotekar. Og Billedet skulde da være malet, da Schumacher, efter sin lange Udenlandsrejse, 1663 havde faaet »Foden ind paa det Bibliotek —, som mod Melankoli var Fyrstens Apotek«. Hans Moder har ejet dette Ungdomsbillede af Sønnen. Men 1684, da han sad som Statsfange paa Munkholmen, har hun — som den latinske Paaskrift bag paa Træet meddeler[1] — foræret det til Magister Niels Holgersen, uvist hvorfor. Thi Præsten Niels Holgersen i Ørslev og Bjerre i Vester Flakkebjærg Herred, født 1637 og

[1] Petrus Skumaker comes a Griffenfeld. Fuit matris ejusdem Mariæ Skumakeri donum dicatum mag. Nicolao Olivario 1684. — Hielmstiernes Efterretning, at Griffenfelds Svoger, Biskop Bagger, har ejet Portrætet, maa saaledes være urigtig.

Magister 1677, vides ellers ikke at have haft Berøring med Familien Schumacher.

Ogsaa den 36-aarige Geheimeraad, Kammersekretær og Dannebrogsridder, der var adlet med Navnet Griffenfeld og havde faaet tildelt Prædikatet Høje Ekscellence, ogsaa ham har Wuchters malet. Brystbilledet paa Frederiksborg, med det hvide Baand, viser Griffenfeld i hele hans straalende, besnærende Ynde: rank som et Lys, med spillende Øjne og smilende Mund. Baggrundens Røde virker som Genskæret fra en glødende Vulkan. Sandsynligvis er det — som ogsaa Andrup formoder — det af Wuchters 1672 malede Portræt, og identisk med det, Griffenfeld samme Aar forærede Vennen Ulrik Frederik Gyldenløve. Hvis dette er Tilfældet, havde Hs. høje Ekscellence ikke betalt det Kontrafej, for hvilket Kongesønnen kvitterede med artige Ord: Skønt Hr. Wuchters har gjort alt, hvad den sjældneste Pensel formaar, kan dog hverken han eller nogen af hans Kunstfæller nogensinde frembringe et Billede saa tro og saa fordelagtigt som det Portræt, Deres store Fortjenester og elskværdige Væsen har indprentet i min Sjæl.

Og endelig har Wuchters — stadig i Følge Regningen — malet Griffenfeld som Rigskansler, dengang han stod paa sin Magts Tinde. Han var da »efter vor tids ordning«, som A. D. Jørgensen skriver, Stats-, Udenrigs-, Justits-, Kultus-, Finans- og Indenrigsminister. Dertil Præsident i Højesteret og i Statskollegiet, Rigets eneste raadgivende Forsamling, Greve af Griffenfeld samt tysk Rigsgreve og Ridder af Dannebrog og Elefanten. Det er denne Mand, Universitetets Portræt viser. Brystbilledet, paa Kobber, er bredere, mægtigere i Holdningen end Frederiksborgbilledet, og der er et eget Præg af vild Hoveren over Aasynet. Det er malet i højt Lys, der fanges af de spillende Øjne, den store, baroke Næse, den brede, hovmodigt fremskudte Underlæbe og den hvide Halsklud, hvis Blonder er stukket gennem Diamantringen, og mod Parykens sorte, bølgende Sky springer dette levende Ansigt lyst frem, med sart rødmende Karnation, grønlige Halvskygger, varme, gennemsigtige Skygger og fede, gullige Glanslys. Som Helhed giver Portrætet en ypperlig Skildring — vel den ypperste i det 17. Aarhundredes Danmark — af en Mand, der hersker i Kraft af sit gode Hoved. Men den lidt stueblege Hudfarve og Poserne under Øjnene antyder, hvilken Anspændelse hans Magt har kostet ham. Han var lille og spinkel, lidt skrøbelig af Helbred, og allerede 1673 skriver hans adelige

Veninder bekymrede om hans Hoste, og beder ham skaane de angrebne Øjne.

Maaske antyder det fyrstelige Hermelin, der kanter hans Frakke,

hans Værdighed af tysk Rigsgreve. Han blev det 18. Decbr. 1674, dog fik han først Diplomet overbragt i Maj Maaned næste Aar. Det brede blaa Baand over Brystet giver dog et sikrere Udgangspunkt for Datering. Samme Dag som han blev Rigskansler, 26. Novbr. 1673, fik han Elefantordenen. Efter den Tid har Wuchters tre Gange malet hans Portræt. Det seneste, fra 1676, kan dog ikke være identisk

med Universitetets, thi det var paa Lærred. Efter det var der paa Griffenfelds Bestilling gjort et Par Kopier, om hvilke det udtrykkelig siges i Regningen, at de beroede hos Wuchters. Det tidligste, fra 1674, opføres som »Sein *Contrefait* in *Original* auff eine Kupferne Plate mit einem herrlich vergüldeten Rahmen von Bildhauer arbeit.« Det er vurderet til 80 Rdlr. Da Taksten for et Brystbillede af Griffenfeld uden Ramme er 30 Rdlr., er det den herlige, udskaarne og forgyldte Ramme, der har kostet det resterende Beløb. Heller ikke dette Billede kan være lig med Universitetets. Thi med sin dyre Indramning maa det have været et Stadsportræt, i hvilket Rigskanslerens Ordenstegn ikke kan have manglet. Paa Universitetets Billede er ganske vist Ordensstjærnen let angivet; men baade Sløjfen til Dannebrogskorset og det blaa Baand til Elefanten er tomme. Hertil kommer, at Ordet *Original* er føjet til Portrætet fra 1674. Det kan ikke have anden fornuftig Mening, end at Billedet var et egenhændigt Arbejde af Wuchters; ogsaa til Portrætet fra 1672 er Ordet føjet. Men paa Universitetets Billede har Wuchters selv kun malet Ansigtet med Halskluden. Den brungyldne, sortbrocherede Silkedragt, Hermelinskanten og det blaa Baand er gjort i Wuchters' Værksted.

Tilbage er da kun paa Regningen et Portræt fra 1675, »Sein eigen *Conterfay*, auff eine Kupfer-Plate ohne Rahmen«, til 30 Rdlr. Der kan vel vanskelig være Tvivl om, at dette Billede, der ved Griffenfelds Fald ikke var i fuldstændig Stand — det havde ingen Ramme, kunde altsaa ikke ophænges — er identisk med Universitetets, om hvis Proveniens der forøvrig intet andet vides, end at der i Juli 1833 betaltes Justitsraad og Auktionsdirektør Fick 100 Rdlr. Sølv for det. Det viser den almægtige Rigskansler i det Aar, da han fyldte 40. Paa selve Fødselsdagen, den 24. August, skrev han fra Itzeho til det eneste Menneske, han fuldt og helt kunde stole paa, de faa, bevægede Linier: Hjærtekære Moder, paa denne min Fødsels Dag kan jeg ikke andet end ydmyg at takke Jer for den Arbejde og Smerte, jeg har kostet Jer for saa mange Aar siden. Bliver altid gunstig og befaler mig udi Eders Bønner til Gud, han beskærme og bevare Eder. Jeg forbliver stedse Eders hulde Søn Griffenfeld. Og samme Aar sørgede han for, at Wuchters malede Moderens Portræt, der blev omgivet med en smuk Ibentræs Ramme.

FRANCIS BECKETT

TOCQUÉS PORTRÆT AF FREDERIK BERREGAARD I KUNSTMUSEET

I ældre Biografier af Tocqué nævnes det, at han i sine yngste Dage øvede sig ved at kopiere Louis XIV Tidens pompøse Portrætter. Paa Bregentved findes en saadan Kopi fra Ungdomsaarene efter Rigaud. I sine første selvstændige Billeder var Tocqué meget paavirket af den anden store Maler fra den franske Sen-Barok, af Largillières glimrende, levende, stærkt bevægede kunstneriske Opfattelse. Men samtidig havde Tocqué andre Strenge paa sin Bue. Et Billede i dansk Eje af Frederik Løvenørn, som i Følge en Inscription bag paa Billedet er malt i 1736, har en ganske enkel, rolig og naturlig Komposition (afb. i E. F. S. Lunds Danske malede Portrætter). Den unge Søofficer sætter højre Haand i Siden, bærer venstre Arm ind til Kroppen og vender stilfærdigt sit indtagende Ansigt ud mod Beskueren. Billedets Holdning ligner ikke Largillières eller Rigauds, men Kunstnerens Svigerfader Nattiers.

Tocqués Kunst rettes i 30erne og 40erne mere og mere mod det enkle og naturlige. Han faar efterhaanden i højere Grad end nogen anden af de samtidige franske Malere Sans for det intime Liv og

udvikler en Naturalisme af en for denne Overgangstid ejendommelig, sober Art. Han bliver den jævne og elskværdige franske Middelklasses Maler. Mange af hans Billeder har en egen hjemlig Klang, der undertiden bringer den bedste danske Kunst i Erindring.

Det er saaledes et Tilfælde, der ser ud som en Tanke, at Tocqué i højere Grad end nogen anden fransk Maler i det attende Aarhundrede har været i Forbindelse med danske. Der findes, som det vil blive paavist andetsteds, endnu nitten Billeder af ham her i Landet, medens fem Portrætter af danske endnu holder sig skjult. Det Portræt af Frederik Berregaard, som er afbildet paa omstaaende Side i dets oprindelige pragtfulde franske Ramme, var indtil fornylig, da det blev indsendt til Kunstmuseets Restaurator, kun kendt gennem et Stik af Wille til den danske Genealog Tycho de Hofmans pragtfulde Værk »Portraits historiques«, der udkom i Amsterdam i 1746.

Ogsaa af Tycho de Hofman har Tocqué malt et Portræt, hvis Komposition kun kendes gennem et Stik af Wille. Han ledsagede Frederik Berregaard, en ung vordende Diplomat med Interesser for Kunst og Videnskab, paa en Rejse til Paris, hvor omkring 1745 bægge de unge danske utvivlsomt er kommet i Forbindelse med den franske Maler gennem den danske Legationssekretær i Paris, Joachim Wasserschlebe, der var en Ven af Tycho de Hofman, en intim Ven af Tocqué og en ivrig Befordrer af fransk Kultur og Kunst.

Berregaards Portræt er ligesaa enkelt og roligt i Kompositionen som Løvenørns Portræt. Det har den samme trekvart Profilstilling af Kroppen med en let Drejning af Hovedet ud mod Beskueren, og højre Haand sættes paa samme Maade i Siden som paa det tidligere Billede, men Billedets Afskæring og Figurens fornemme Rejsning viser en større kunstnerisk Beregning. Farveholdningen er derimod af en ganske anden, langt finere og selvstændigere Art end i Portrættet af den unge Søofficer med den flot malte, røde, guldbroderede Fløjelsjakke, en Arv fra Rigauds og Largillières Forkærlighed for pragtfulde, mønstrede Stoffer. Skøndt den hvide Farve er anvendt med Flid til Berregaards Pudderparyk, Kniplinger, stormønstrede Vest og Silkeopslag er Farveindtrykket som Helhed mørkt og afdæmpet.

En anonym Anmelder af Salonen i 1748 skriver et Par Aar efter dette Portræts Tilblivelse om et af Tocqués Billeder: »Ingen anden

gengiver Stoffer med større Kunst, men der er Folk, der har fundet sorte Farver i dette Billedes Toner«. Berregaards Portræt er malt

paa et Tidspunkt, da Tocqué, for at bruge hans egne Ord, begyndte at føle »qu'il faut un sentiment dans la brosse«. Han var Eksperimentatoren om en Hals og hans Teknik spændte saa vidt som — for at bruge et dansk Eksempel — fra C. A. Jensens til Eckersbergs

Malemaade. Tocqués Portræt af Wasserschlebe, som var udstillet paa Salonen i 1746 og som nu ejes af Kunstakademiet, er af en straalende Lysvirkning og er malt med flydende, levende Penselstrøg, men rigtignok med — ligesom undertiden C. A. Jensens Portrætter — lidt for meget Kul og Kridt i Farven. Betragter man det et Aar tidligere Portræt af Berregaard paa nært Hold ser man, at Tocqué har brugt en ren sort Farve til Haarlokker, Øjenbryn, selve Øjeæblet osv. Men disse og lignende kunstneriske Virkemidler er endnu ikke drevne ud i deres yderste Konsekvenser. Berregaards Portræt er ligesaa roligt og samlet i den mørke Farveholdning som det er naturligt i Opfattelse og enkelt og fornemt i Kompositionen.

MARIO KROHN

E. v. de Velde: Landskab. Gave fra Fru og Frk. von Buchwald.

MUSEETS NYERHVERVELSER AF NEDERLANDSK KUNST

Datteren af en tysk Dame, Fru Johanne Dorothe von Buchwald, som i sin Tid modtog en Understøttelse af Dronning Caroline Amalie, havde testamenteret Museet en Række tarvelige Billeder, der kun modtoges paa den Betingelse, at de maatte afhændes til Museets Fordel. Ad denne Vej har det erhvervet et lille nederlandsk Billede, der efter den paa dets Bagside skrevne dristige Kunstnerbestemmelse Domenico Veneziano rimeligvis har lagt Vejen til Danmark over Italien. Oprindelig har det vel dannet den ene Fløj af et lille Alter, og det har aabenbart haft en ublid Skæbne; Egepladen har været knækket, og til Erstatning for et manglende Stykke havde det tilvenstre faaet en bred moderne Tilføjelse, nu begrænset til faa Centimeter til Gavn for Billedets ogsaa ved en varsom Rensning meget forhøjede Virkning.

Det fremstiller Kristi Daab. Med en lakrød Kappe over sin gule Kjortel bøjer Døberen sig frem over Kristus, der nøgen og med foldede Hænder staar med sine Fødder i den klare, kolde Sø. Gud Fader selv viser sig i Lysglans oppe i den blaa Himmel over et halvt realistisk, halvt romantisk Baggrundslandskab; Taarnene af et Slot

mellem blaaligt tonede Bakker virker nordisk og hjemligt, men Østerland er betegnet ved et Uhyre af en Klippekulisse, ved hvis Fod Døberen atter ses som en fjern Prædikant for en Tilhørerskare af Smaafigurer. Paafaldende kejtet er Anvendelsen af en Busk, der synes at vokse op fra Hovedet af den store Johannesfigur. Det er ikke malt af en af Nederlandenes store Kunstnere. Alligevel er det indtagende. Hvilken mageløs Troskyldighed i hele Fremstillingen! Lad være, at Kristus er stiv og Johannes kantet, der er dog i Skildringen af denne blide, fromt taalmodige Kristus en Følelsens Alvor og Inderlighed, som i Sandhed er rørende. Figuren er ogsaa nænsomt og nydeligt malt. Der er ganske vist adskillige gamle nederlandske Billeder, hvor den tekniske Dygtighed er endnu mere beundringsværdig, hvor Gennemførelsens Flid har strakt sig endnu længere og ladet de nydeligste Planter blomstre i Billedernes Forgrunde. Dog ogsaa fra dette taler Nederlændernes varme Naturglæde og Taknemmelighed for Dagslysets klare Farver; den pragtfulde røde Kappe og den blaagrønne Sø har en næsten emaljeagtig Glans.

Billedet skyldes aabenbart en Lærling af Dierick Bouts, den naive Sjæl og store Kolorist. Behandlingen af Enkeltheder som de runde Former i Johannes' ikke meget udtryksfulde Hoved og i Baggrundsfigurerne minder ligesom den køligt hvidlige Karnation om de Arbejder, der tillægges hans mindre begavede Søn Albrecht Bouts. Skulde det, at vi nu føler os taknemmelige for et Værk af hans Haand, være en raffineret Hævn fra hans Side, fordi vi saa ofte — sist i den Kaufmannske Samling — er gaaet hans Billeder forbi med et Skuldertræk! I saa Fald er det hans egen Skyld; hans Billeder plejer ikke at være saa vindende.

Et velbevaret og anseligt Maleri af en hel anden Art er ligeledes tilbyttet for en uanvendelig Del af den Buchwaldske Arv. Det er Antwerpener-Maleren *Adriaen van Utrechts* Billede med en død Hare ophængt over et Bord med Agerhøns, Smaafugle, en stor Paafugl, en Kalkun og et Vildsvinehoved med aabent Gab. Galleriet ejede allerede et udmærket Frugtbillede af denne Kunstner, som Samtiden dog synes at have skattet højst for hans Billeder af »Indianse Vogels« og andet Fjerkræ (Corn. de Bie: Het Gulden Cabinet, S. 167). Billedet har ogsaa den pompøse Overdaadighed, som gør Flamlændernes Billeder af denne Art fra Rubens' Tid til en særlig festlig Dekoration, men med sine varme og dybtstemte Toner er

Nederlandsk, 15. Aarh.s Slutning: Kristi Daab. Erhvervet ved en Gave fra Fru og Frk. von Buchwald.

det daarligt egnet til Gengivelse. Det er passeret gennem en Kunsthandel i Stockholm og opføres som Nr. 214 i Loostrøms Katalog fra 1882 over Samlingen paa Säfstaholm.

Af de Buchwaldske Billeder har Samlingen kun bevaret et ikke betegnet, men karakteristisk Landskab af *Esaias van de Velde.* Med en Tjener til Fods rider to Ryttere frem paa en sandet Vej; et Par Vandringsmænd hviler paa dens Skrænt foran de lave Klitter med græssende Faar; bag dem ses Taget over en Høstak og Plantningerne om en Bondegaard, hvis Gavl belyses af den gennem Skyernes Dis

J. v. Goyen: Vinterforlystelser paa Isen. Sortkridtstegning.

frembrydende Sol. Fraset et Par konventionelle Forgrundstræer bringer Billedet et nyt og friskt Syn paa Landskabsmaleriet ved sit Forsøg paa at karakterisere et Stykke jævn hollandsk Natur. Det var en Opgave, som Esaias van de Veldes Elev Jan van Goyen tog i Arv fra sin Lærer; Billedets graalige og brunlige Toner, der kun brydes ved enkelte Farvepletter, — den hvide Hest, Rødt og Gult i en Dragt, — er ogsaa nær i Slægt med van Goyens Harmonier.

Van Goyen kunde høste, hvor Læreren havde saaet, og derfor udvikle det overlegne Mesterskab, der viser sig i de 12 af Kobberstiksamlingen i 1918 erhvervede Sortkridtstegninger, alle daterede 1650 og af samme Størrelse. Bagsidernes Kontratryk viser, at de oprindelig har haft Plads i samme Bog. Det er dog ikke Studietegninger, men Billedkompositioner, let skitserede Malerier i Sort og Hvidt, behandlede med en noget maniereret Rutine, men fortryllende ved

Finheden i Opfattelsen af de mest karakteristiske hollandske Motivers maleriske Særpræg og ved den vidunderlige Træfsikkerhed, hvormed alt, Landskabsilhouetternes Linjer, Staffagen, ja endog Signaturen forener sig til den mest fuldendte Billedtilvirkning. Julius Lange har engang sammenlignet Frans Hals' Kunstnerhaand med Mesterskyttens, et Par Strøg, Pif, Paf, og Modellens Karakter

J. v. Goyen: Rejsevognen ved det store Træ. Sortkridtstegning.

er truffet paa en Prik. Saaledes tegner ogsaa van Goyen de hollandske Landskaber. Gnistrende aandfuldt og med et velsignet godt Humør gengiver han i den mest afklarede Billedform sine Erindringer og Iagttagelser fra Klitterne, hvor Fiskefangsten henbæres og fordeles, fra Udsigten over de store, flade, af Kanalerne med deres Skibe gennemskaarne Enge, fra Flodbredderne med deres statelige Trægrupper og muntre Rejseliv, fra maleriske Bøndergaarde i hyggelige Omgivelser, fra snurrige, ældgamle Fortidslevninger af Bygninger eller Trær. Alt har han dog ikke fundet eller set, noget af det har han aabenbart digtet. Alligevel er han ingen rigtig Poet; han gaar som Kunstner i Seng med Hønsene og sværmer aldrig i Maaneskin, fortaber sig aldrig i Stemninger; han er kun en udmærket Prosafortæller, der holder sig til alfar Vej og sætter Pris paa sine Medmenneskers Selskab.

Helt andre Toner anslaaas i et 1918 erhvervet nydeligt, med et non plus ultra af minutiøs Sirlighed udført Gouache-Billede af et arkadisk Landskab, hvor den skønne Herse gaar i Spidsen for de festklædte athenieniske Jomfruer og opdages af den bortflyvende Merkur. En Gengivelse og nærmere Omtale af dette mærkelige,

C. H Vroom: Udkanten af Skoven.

Elsheimer-lignende Billede opsættes til et senere Bind af Aarsskriftet. Men mærkeligt er det, hvor mange hollandske Malere der direkte eller indirekte paavirkedes af Elsheimers Romantik; Drømme om Østerland eller Arkadien og Udlængsel mod Syden vedblev i Holland at trives ved Siden af den stærke Virkelighedstroskab og Kærligheden til den fædrene Jord. Denne afgav ny Skatte for Landskabsmalere med et mere følelsesfuldt Gemyt end van Goyen. En af de ældste og mærkeligste af dem var *Cornelis Hendricz Vroom*, af hvis nu sjældne Billeder tre allerede tidligere er bleven inddragne fra vort Galleris Magasiner. Et fjerde er tilkommet i 1918, et uanseligt, med Berliner-Galleriets Billede nært beslægtet Parti fra Udkanten af en Skov. Det har engang været regnet for upassende ubetydeligt, er derfor blevet nedfældet i en større Træplade

J. v. Ruisdael: Egeskoven. Gave fra Dansk Kunstmuseums-Forening.

og rigeligt forsynet med nu atter fjærnede falske Tilføjelser, saa det i Spenglers Katalog (Nr. 574) kunde passere for en Ruisdael. Det er endda forklarligt. Thi før Ruisdael har Vroom opfattet Træerne anderledes end van Goyen, hos hvem de kun er Dekoration, betragtet dem som særprægede Væsner, der talte mildt beroligende til dem, der søgte og elskede Naturens dybe Fred. Vroom har mellem de hollandske Landskabsmalere været den første til at opfatte de sære Toner, der efter Andersens Eventyr om Klokken lød »som Lyden fra en Kirke, dybt inde i den stille, duftende Skov.«

Jacob van Ruisdael fulgte Vrooms Spor som van Goyen fulgte van de Veldes. Det er Skovstemningens Poesi, han har søgt at gengive i det smukke og anselige Billede, Museet har modtaget som Gave fra *Dansk Kunstmuseums Forening*. Skøndt Billedet er opført i Hofstede de Groots store Værk om Hollands betydeligste Malere (Bind IV, 1911, S. 182, Nr. 617), vakte Navnet, baade da Billedet var udstillet i Kunstforeningen 1891 (Nr. 191) og senere paa en Auktion, nogen Mistro; først efter Tøven opfyldtes den tidligere Ejers Ønske om at det maatte forblive her i Landet. Signaturen var aabenbart falsk, endda galt stavet, Partier var overmalte, Farven mærkelig tung. En Rensning hos Museets Konservator fjernede foruden en hæslig Overmaling et tykt Lag af Sirupsbrunt og lod Farven og Behandlingen genvinde den oprindelige Friskhed; med Undtagelse af et Hjørne af Luften viste Billedet sig glimrende bevaret. Men hele den rige Staffage, en Hyrde med en Flok Faar paa Vejen, en Mand, der med sin Hund var stanset foran en Kone paa Bakken, en Bondekone, der med sin Søn gik ind mellem Træerne, forsvandt ved Rensningen som Dug for Solen; en erfaren hollandsk Kunsthandler havde med Rette undret sig over, at Snittet i Figurernes Dragter var 100 Aar senere end Ruisdaels Tid. Selvfølgelig forsvandt ogsaa den nederst til venstre paasatte Signatur: *Ruysdael*. Nede i Vejens Sand viste sig til Gengæld svagt, men tydeligt, den ægte Betegnelse med Mesterens karakteristiske Skrift.

Ruisdael

Hvis der tillige har været et Aarstal, maa det have været et tidligt, thi Billedet er endnu noget gammeldags i sine blaagrønne Fjerntoner over Trækuplerne inde i Skoven til venstre. Men aldrig

før havde Landskabsmaleriet set en paa et saa nøje Studium bygget Gengivelse af Træernes Karakter, af Formerne paa Stammer, Grene og Løvmasser, af Bladenes Virkning op mod Luften. Alle Enkeltheder er behandlede med den kærligste Omhu. Det er intet Friluftsmaleri, det er komponeret og malt paa Grundlag af Studietegninger og Iagttagelser, der har været saa omhyggelige, at der næsten er en Smule Eckersbergsk i Gengivelsen af Sollyset paa Sandskrænten ved Vejen. Det er rimeligvis en ret tro Skildring af en af de Skove, der laa mellem Haarlem og Klitterne; dér gik jo Ruisdael oftest i sin Ungdomstid for at udsøge sig Motiver. Først senere drømte han sig bort til den store Ensomhed i den fjerne, højnordiske Natur med de brusende Vandfald og de mørke Graner paa Klippernes stormomsuste Tinder.

Alligevel er Billedet præget af den for Ruisdaels Værker ejendommelige Sørgmodighed. Den rige Staffage forvanskede aldeles dets Karakter, nu skimtes kun et enligt Bondepar dybt inde i Skovens Dunkelhed. Det er Tiecks »Waldeinsamkeit«. I denne har allerede Ruisdael vandret med romantiske Drømmerier og følt Høsttankernes elegiske, vemodstunge Stemning ved at betragte den skraanende Eg, der rækker sin splintrede Top og sine nøgne Grene op mod den blege Himmel med de store, solkantede Skyer. Ganske vist er saadant et gammelt Træ »schilderachtig« og kan derfor tiltale Malere uden Hang til Melankoli. Men hos Ruisdael synes den mørke Alvor altid ægte Farve. En vedbendomvunden Træstamme ligger omstyrtet i Forgrunden; hvad Tiden eller Stormen fælder, synker til Hvile i Naturens Moderskød. Vi ved saa lidt om Ruisdaels Person, aner end ikke, hvorledes han saa ud, forstaar aldeles ikke Grunden til, at han med sin utrættelige Flid og kolossale Produktivitet var saa urimelig fattig. Men allerede dette Billede af Egeskoven — et af de vægtigste mellem vort Galleris mange smukke hollandske Landskaber — synes at bekræfte den Formodning, med hvilken Houbraken afslutter sin Omtale af Ruisdael som den store Mester i sit Fag: Lykken har ikke været hans Veninde.

KARL MADSEN

DANKVART DREYERS TEGNINGER

Det er snart mange år siden, at Dankvart Dreyers kunst blev draget frem af en fuldkommen forglemmelse og pany fik den plads, den fortjener, blandt det bedste fra sin tid. Siden da er interessen for den bestandigt voxet og de ord, hvormed denne betydelige kunstner pany fremstilledes for publikum, dengang da rådhusudstillingen afholdtes, synes nu for tilbageholdende og forsigtige. Så meget des bedre, glæden ved Dreyers kunst blev ikke en kort rus, der afløstes af en koldsindigere betragtning, den er tværtimod blevet større, efterhånden som flere og flere arbejder af ham er blevet kendt. Hærtil bidrog i høj grad den udstilling af hans kunst, som i 1912 afholdtes i Kunstforeningen, og hærtil vil i høj grad den enestående samling af hans håndtegninger, der nu er i kobberstiksamlingens eje, bidrage.

Af de fleste af vore ældre kunstnere ejer kobberstiksamlingen mange udmærkede tegninger, kun få af dem er så tyndt repræsenterede, at private samlinger giver et bedre billede af dem. Men hvad der kun med noget forbehold kan siges om en enkelt, en af vore allerbedste tegnere, Jens Juel, at man kun kan lære ham at kende i denne samling, det kan nu uden noget forbehold siges om Dreyer, der også hører til dem, der har ydet det højeste på dette område.

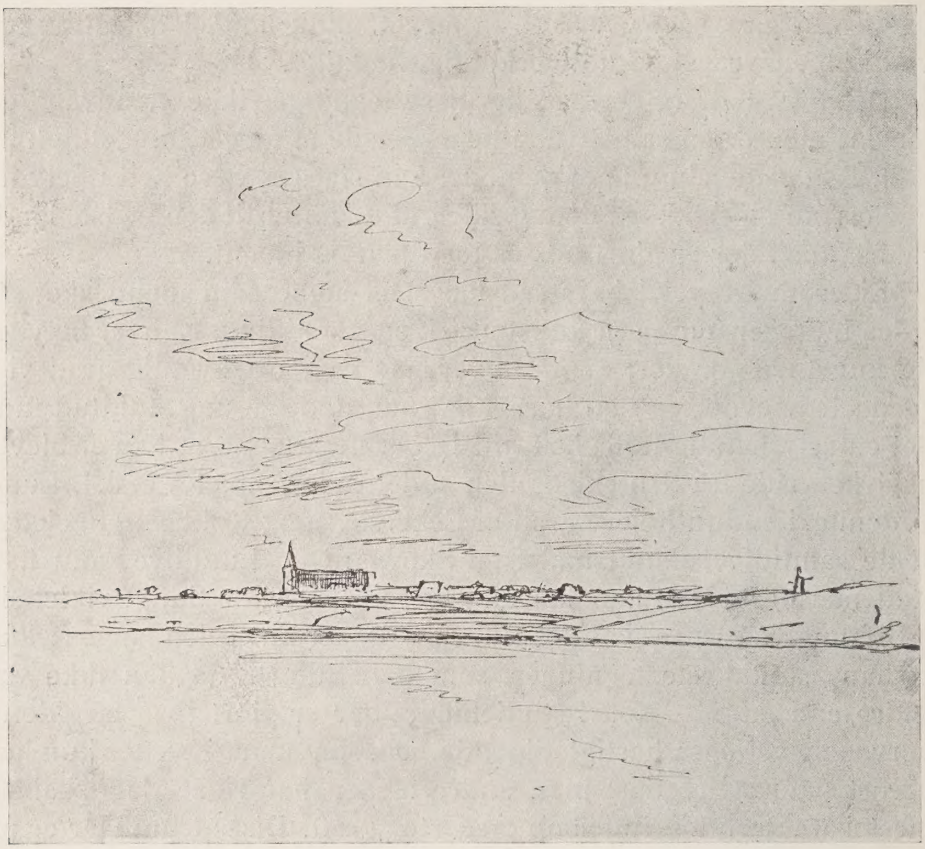
Ved den gave, kobberstiksamlingen i 1918 modtog fra hr. ingeniør Rump, af 184tegninger af Dreyer, er musæet, der før ligeså lidt som Hirschsprungs musæum ejede en eneste tegning af ham, med et kommet i besiddelse af så at sige alt, hvad der i øjeblikket kendes af tegninger fra hans hånd. Hele denne samling har tilhørt Dreyers nære slægt; af de få, der fandtes spredt hos andre, har musæet yderligere ved gave fået overladt en meget smuk landskabstegning og ved køb erhvervet en udmærket figurtegning.

Det følger af sig selv, at da disse tegninger ikke er udvalgt en for en, men er en samlet familjearv, er de af meget forskellig kvalitet. Dog er der kun få af dem, der kan siges at være helt ubetydelige og om en række af dem gælder, at de hører til den bedste landskabskunst, der er gjort hos os med pen og blyant.

Ligesom Dreyer i høj grad har stået alene som menneske, således indtager han også kunstnerisk en særstilling. Enhver betydelig kunstner gør det, men Dreyer har i en usædvanlig grad vist egenartede evner og han har, skønt han døde så ung, fuldtud fundet en selvstændig udtryksform. Det er nemt at se, at han er blevet påvirket både fra den ene og den anden side, som elev af J. L. Lund af denne, i endnu højere grad af Eckersberg og Købke og ligeledes af de samtidige blandt malerne, Skovgård og Lundbye, som han stod nærmest. Men han har alligevel forbavsende tidligt viklet sig ud af omgivelsernes svøb; et vidnesbyrd dærom er den lange række af hans smukkeste tegninger, som han udførte da han ikke var ældre end en 24—25 år, studieblade, der er gjort med en yderst nervøs og vel også hastigt glidende pen, som mange steder kun har berørt papiret flygtigt, men andre steder har ridset landskabets mest karakterfulde linjer op med stor kraft. Disse tegninger er på engang monumentale og impressionistiske, stortdragne som Lundbyes landskabstegninger, ikke så elegante i stregen, men til gengæld fyldigere og blødere i opfattelsen af landskabets former.

Med Lundbyes har de ofte noget fællesskab ved motiverne, vide udsigter over bakkedrag og mellemliggende søer, men det er ikke de enkelte spinkle, fint iagttagne og sart førte linjer, der giver tegningen holdning, den, man fristes til at bruge udtrykket sirlighed, hvormed Lundbye gennemfører sin tegning, findes ikke i Dreyers, der er impulsive, mindre beregnede, men hvor heldet har fulgt ham også prægede af en beruselse i det rige landskabs skønhed, som gør dem til enestående udtryk for umiddelbar naturglæde. Nej, ikke

enestående, jeg genfinder stemningen fra enkelte af disse tegninger i nogle af Poul Christiansens billeder fra Dyrnæs, hvor store sletter breder sig, omgivet af skov, med enkelte pragttræer bugnende af løv, og sø og bakker i baggrunden. Ligesålidt som i Poul Christiansens herlige landskab på galleriets Dantebillede bliver paradisstem-



Udsigt mod Assens by.

ningen i Dreyers tegninger sødlig, det er ikke en Zahrtmannsk paradiskonstruktion, men et smukt dansk landskab, hvis fylde og monumentalitet lyser frem af papiret.

Dreyers sans for lysets toner er overordentlig fin. Ikke alene hans malede studier viser denne følelse for lysets brydninger og luftens fortoning i farverne ud over landskabet, det samme gælder i lige så høj grad hans tegnede. Som han i sine studier langt overgår Lundbye i koloristisk henseende, således gør han det i sine tegninger ved sin evne til at give landskabets dybde og plastiske ka-

rakter gennem lysvirkningen. Han nærmer sig hærved og kommer måske op ved siden af Eckersberg og Købke, hvis overordentlige sikkerhed i valørerne er en af deres værdifuldeste kunstnerevner. I teknisk henseende har han vel som tegner ikke meget tilfælles med dem, skønt ganske tidlige tegninger af ham ligesom nogle af

Landskab ved Rugaard, Fyn. 1844.

Lundbyes tidlige viser, at han ikke har været upåvirket af Købke — en påvirkning, der dog kommer stærkere frem i hans malerier — men der kan ikke være tvivl om at den grundighed og præcision i studiet af lys og luft, der kendetegner de to ældre kunstnere, er forudsætningen for det yngre slægtleds kunst og særligt har betydet meget for Dreyer, der af naturen var begavet med en lignende følsomhed for farve og tone.

Den række tegninger af Dreyer, der hær særligt er tænkt på, er udført omkring 1841 under en rejse i Jylland, på små folioark, i et antal af op mod en snes, de fleste med tegninger på begge sider. Kun enkelte er betegnet med dato, idet hele taget er kun en forsvindende part af Dreyers hele produktion signeret eller forsynet med anden betegnelse. De skiller sig ud til en gruppe for sig mellem hans tegninger, idet de tidligere, der ofte har lignende stort anlagte motiver, endnu ikke er så overlegent simpelt behandlede, og de senere, der ofte er lettere og på en måde mere malerisk gjorte, ofte også er mindre samlede og energiske. Det er som om den store natur i Himmelbjergegnene og ud ad østkysten til har givet Dreyer noget af sin kraft. »Ve den sande Kunstner, der ikke har Fasthed nok til ei at lade sig rokke fra, hvad hans Musa i hans bedste Øjeblikke lærer ham; uden denne Selvtillid, som også af mange regnes for en stor Feil, vilde han være forloren«. Den selvtillid, Oehlenschläger hær nævner, manglede Dreyer sikkert en del af; den har i hvert fald ikke ligget i overfladen af hans væsen. Men alt det hos ham, der vendte mod den ensomme og storslåede natur — galleriets dejlige billede af bankerne ved Assens viser det — og selv hans skildring af det idylliske i al dets fylde og rigdom giver indtryk af, at der dog hos ham fandtes karaktertræk, der mangler i det billede, Lundbye har efterladt os af ham, som en veg og forsagt natur. Mere oplysende end personlige indtryk hos andre er alligevel hans egne arbejder, der kommer fra lag i hans indesluttede natur, som de ikke har kendt. Rækken af de jyske tegninger fra 40'ernes begyndelse viser hvor energisk og kraftig hans naturopfattelse var.

Den første af kobberstiksamlingens tegninger, der bærer en dato, er fra September 1833, da han altså var 17 år gammel, men rimeligvis allerede i flere år havde gået på kunstakademiet, ti han kom allerede i Oktober 1831 til byen. Denne lille tegning, der er stift og småligt behandlet, men alligevel yndefuld, fremstiller en vej mellem træer og plankeværker og minder ved sit motiv og en smule ved behandlingen om Købke. Fra de nærmest følgende år er en række tegninger efter gips og levende model, der dengang skal have gjort Dreyer bekendt som akademiets bedste modeltegner — en berømmelse, man nu vilde høre om med nogen skepsis, men som dengang måske betød noget. Enkelte af disse tegninger, såvelsom af de malede modelstudier fra hans ungdom, er virkelig udmærkede, så-

ledes en efter hovedet på Thorvaldsens dåbens engel. Blandt hans ungdomstegninger bør desuden nævnes et smukt portræt af hans moder, i privateje; det er samtidigt med det malede portræt af hende, der var udstillet 1835, og er ligesom det gjort med denne mærkelige strenghed i opfattelsen og direkte, altovervejende interesse for modellen, der giver så mange kunstneres første arbejder en egen skønhed og en vis indbyrdes lighed.

Den påvirkning fra Eckersberg-skolen, særligt fra Købke, der

»Udsigt fra Ulvehoved Banke«, Himmelbjergegnen. c. 1841.

kan spores i enkelte af de tidlige tegninger, kom, som nævnt, stærkere frem i nogle af malerierne. Ikke alene i det lille billede, der findes på Tybrind og som både ved motiv — en gårdsplads med en blomstrende hyld og en karl, der kommer gående — og ved farve nødvendigt bringer Købkes navn frem, men også i andre af de små friluftsstudier, som Dreyer, der dengang var elev af J. L. Lund, ifølge sit brev til ham fra efteråret 1835 malte ved den tid, det lille landskab med udsigten mod Assens og prospektet fra Ramsherredet i Assens ned mod vandet. Denne selvstændighed hos den ganske unge i tilslutningen til en anden skole end lærerens forekommer mig ganske ejendommelig. En del andre billeder viser, at den ikke var overfladisk og forbigående.

I slutningen af trediverne gør andre indflydelser sig åbenbart stærkt gældende; af de store billeder fra denne tid får man det ind-

tryk, at han har slidt i det for at danne afvejede landskabelige kompositioner, både i linje og farve, efter de gammelkendte regler, der så ofte var blevet lært udenad. Han synes på vej bort fra Eckersbergskolen, for hvilken billedkomposition var en ganske anderledes intim ting, der blev til efter hvert enkelt motivs dekorative karakter. Han har dog i disse år udført nogle smukke landskabstegninger, de første, der har et sådant særpræg, at kun han kunde have udført dem. En enkelt er, som en undtagelse fra regelen, et direkte studie til et kendt maleri, en udsigt fra Fredensborg over Esrom sø mod Nøddebo kirke. Det har sin interesse at se, hvorledes han i billedet har tilkomponeret forgrundsplanter og trægrupper i mellemgrunden, for at få en billedvirkning istand. Endnu på denne tid tegner Dreyer oftest med blyant, men enkelte tegninger, bl. a. en meget god, der er dateret Fredensborg 1840, er udført med pen og vandfarve. I nogle få af dem — en betegnet Juni 40 — finder vi allerede de store linjer og den enkle simpelhed, som udmærker tegningerne, der er et år eller to senere, men de er dog næppe så rammende og sikkert gjort. Andre er uroligere og mangfoldigere sammenkomponerede, i en lignende maner som den der misklæder det store billede fra Tybrind banker i Århus musæum.

Disse år danner en overgangstid af afgørende betydning i Dreyers kunst. Han har dog måske ved sine kompositionsarbejder vundet en følelse for dekorativ virkning, der senere giver sig et smukt og ukunstlet udtryk i det bekendte store billede fra Brandsø med kæmpehøjen. De små studier — fx. det glimrende af en hede med uvejrshimmel over, tilhørende generalkonsul Johan Hansen — er malt med en koloristisk sans og umiddelbarhed, som arbejdet med de store atelierlandskaber alligevel ikke havde kunnet sløve, og der er en impulsiv styrke i dem, som betyder en helt ny indsats i dansk kunst. Der er nok en god del Købke i denne uvejrsstudie, men der er tillige — som man har gjort opmærksom på — såmeget Constable, at springet fra de ældre er stort.

En familjetradition fortæller, at en ugunstig anmeldelse af kritikeren Wiborg allerede på så tidligt et tidspunkt skulde have slået Dreyer et sår, der aldrig heledes. En sådan anmeldelse af Wiborg findes imidlertid ikke; ved en gennemgang af en hel del af datidens aviser og tidsskrifter finder jeg kun én anmeldelse af en sådan karakter, at det kunde være den, der sigtes til, og den er af — Tivolis stifter, Georg Carstensen; i hvert fald er den trykt i hans »Porte-

Landskab fra Himmelbjergegnen. c. 1841.

feuille« og underskrevet G. Også den gang sad folk uden forstand på kunst offentlig til doms over udstillingerne. Hvor komisk og tragisk på éngang om denne Københavns nationalhelt ved sit drabelige hug efter billedet af Marsk Stigs døtre, der var udstillet 1840, har tilføjet Dreyer en så smertelig fortræd. Men traditionen har vel overdrevet betydningen af denne episode. Anmeldelsen i »Portefeuillen« efterfulgtes forøvrigt af en protest i »Københavns Morgenblad«, der kalder anmeldelsens form plump og rå, dens indhold umodent og umotiveret. Dette affødte igen et uartigt og skrækkelig vrøvlagtigt stykke i »Portefeuillen«, hvormed affæren synes sluttet.

Som allerede nævnt var det af stor betydning for Dreyer, at han i disse år lærte Jylland at kende, idet han dær fandt motiver til nogle af sine smukkeste billeder og tegninger. Han kom formodentlig dærtil første gang i sommeren 1838, måske det skyldes den tilfældighed, at han havde familje dærovre; det var imidlertid intet tilfælde, at denne natur blev ham kær. Vestfynboen er ikke vant til lutter idyl, de store bakkedrag ved Hårby, Tybrind, Vissenbjerg og andre steder giver det vestfynske landskab en bred, stærk karakter, der minder om den jyske. En årrække igennem vendte Dreyer tilbage til Jylland. Nogle billeder og et par fortrinlige blyantstegninger fra 1843 viser, at han det år var ved vestkysten. Tegningerne har motiv fra Bavnhøj og giver en så simpel og stor skildring af klitbakkens øde linjer, at de ikke kan sammenlignes med andet end Blichers hedeskildringer. Begge er knappe og sammentrængte, men tunge af malende kraft.

Tegningerne fra fyrrernes midte og de senere år er gennemgående af en anden karakter end de tidligere. De store kraftige linjer, der ridser landskabets bygning op, bliver sjældnere, ti istedetfor de vide landskabelige motiver søger Dreyer nu oftere de mere lukkede, fx. skovinteriører, hvor spillet af lyset i løvmasserne er hovedmotivet. Stregen bliver dærfor en anden, dens sammenhæng brydes og ofte bliver tegningen et løst spind af krøllede streger, der breder sig ud over papiret og på en overordentlig yndefuld og dekorativ måde giver et billede af alt det urolige og flygtigt bevægede. Meget i denne maner minder om Th. Rousseau, men jeg gad vide, om nogen af hans tegninger har en sådan lethed og ynde, et sådant præg af umiddelbarhed og naturfortrolighed som Dreyers. Andre af dennes tegninger fra fyrrernes sidste halvdel har igen en anden karakter og viser en tydelig påvirkning fra Skovgaard, de har hans svære,

Landskab ved Balle, Jylland. c. 1841.

bløde streg og kraftige, plastiske form; måske han har malet sammen med Skovgaard, der efter brevet til ham at dømme fra året 1850 stod Dreyer forholdsvis nær i disse år. En af de nævnte tegninger er betegnet Dyrehaven 1847 — og det er vel Jægersborg dyrehave, der er ment hærmed. Nogle andre står den nær i stil og er sikkert fra samme tid.

Om Dreyers senere år ved vi jo ikke ret meget; han trak sig tilbage til sit sted i Barløse, hvor han kunde leve ensomt med sin moder og søster. Havde han lidt skuffelser, der berøvede ham kampmodet, eller var det en medfødt mistro til andre og ensomhedstrang, der brød igennem? Han udstillede nu kun en enkelt gang, 1850, og da var han vist allerede halvglemt. Berlingske Tidende, der gennemgår udstillingens landskaber, nævner slet ikke ham, skønt anmelderen gør opmærksom på, at de jyske landskaber i de senere år spiller en rolle på udstillingerne og i den anledning nævner Rump og Kjærschou — Dreyer, der var den første Jyllandsmaler, udstillede dog netop det år et jysk landskab. Fra samme tid omtrent findes mellem Høyens papirer en liste over en række malere — feltherren mønstrer sine tropper —, man ser af den, at han betragter Dreyer som nonkombattant, udfor hans navn findes bemærkningen: »Ikke længer Maler«. Således forholdt det sig dog ikke. Han havde måske nok slået af på pretentionerne, så vidt endogså, at han betragtede landbruget som sit egentlige erhverv, man kender bonden i hans bemærkning i det nævnte brev til Skovgaard: »Jeg har avlet godt i disse Aar, men man lægger for meget paa os Landboer, Priserne er lave«. Dog er det ikke sagt, at hans kunst i enhver henseende tabte under disse forhold. Der lever endnu en tradition om, at trangen til at male undertiden blev så stærk, at han gav pokker i landbruget og brugte hesten til at ride ud til motivet istedetfor til pløjning. Og som bekendt hører de få billeder, han vides at have frembragt i disse i enhver henseende uafhængige timer, til hans bedste. Blandt dem er de dejlige landskaber fra Barløse og det mærkelige figurbillede Elias i ørkenen.

Heller ikke ret mange af tegningerne kan henføres til hans sidste tid, kun nogle få er ved årstal eller papirets art sikkert kendetegnede som sene. Blandt dem er et smukt efterårslandskab — betegnet October 1850 — der fremstiller en vej ind igennem en skov. Man genfinder i denne tegning den ejendommelige fylde i lysets toner, der virker så stærkt i Barløselandskaberne fra samme tid; der er i dem

en virkning af mættede og lysholdige farveflader, som giver billederne en fyldigere og mere dekorativ skønhed end noget af Dreyers tidligere billeder har haft. En sådan intens og dog mild farvetone har han også forstået at få frem med blyanten; idet denne desværre noget afblegede tegning altså svarer til det sidste trin i hans udvikling som maler har den en særlig interesse.

Mellem tegningerne findes en figurkomposition, der er i slægt med Eliasbilledet, den fremstiller den fortabte søn. Det er utvivl-

Stensætning på Brandsø. Studie til billedet i Hirschsprungs musæum. Omkr. 1842.

somt, at også den er fra de seneste år, omend det er umuligt at datere den bestemt. Ved siden af noget næsten dilettantisk, der også findes i Eliasbilledet, og som hyppigt kommer frem i Dreyers figurbilleder, er der i disse sene arbejder en egen stor og primitiv opfattelse, som kan bringe en til at tænke på tidlig italiensk renæssancekunst. Dreyer havde gennem sin lærer og gennem studiefæller haft berøring med Nazarenernes bestræbelser for at genfinde forrenæssancens stil, men netop i denne Elias og denne fortabte søn, hvor der ingen direkte stiltilknytning eller arbejden efter mønster er når han en langt større stil. Især er i begge arbejder sammensmeltningen af den jævnt opfattede figur med de bløde, smukke landskabslinjer overmåde følelsesfuld. Med hvilken kunst er den store blomsterstængel tegnet op ved siden af den knælende figur!

Dreyer har hær og i andre arbejder drømt sig til den sydlandske natur — man kunde igen drage en parallel med Blicher, der også

i novellerne færdes i syden, men i virkeligheden ikke kom længere end til Hamborg, Dreyer kom ikke engang så langt; men endnu i nogle af sine sidste tegninger har han ridset »italienske landskaber« op, med smukke, vide bjerglinjer og megen dekorativ virkning; der kommer i tegninger af den art en higen frem efter noget ukendt, stort og fantasifuldt, der minder om bonden Pehr Hørberg, der midt i Sverrig sad og malede Tizian- og Rafael-kompositioner; men Dreyer stod rigtignok i et andet niveau hvad kultur og smag angår. Rørende er det at se regningerne fra Assens-købmænd og -håndværkere, hvorpå nogle af tegningerne fra 1850 og 51 er gjort, fyldt med løse udkast til de mærkelige felter med gotiske indramninger og buer, gennem hvilke man ser sydens bjerge, udkast formodentlig til dekorationer i hans hus i Barløse, der nu desværre er nedrevet. Han er endt med hær at gøre sig selv til sine drømmes og fantasiers eneste publikum — men tiden har villet det anderledes.

LEO SWANE

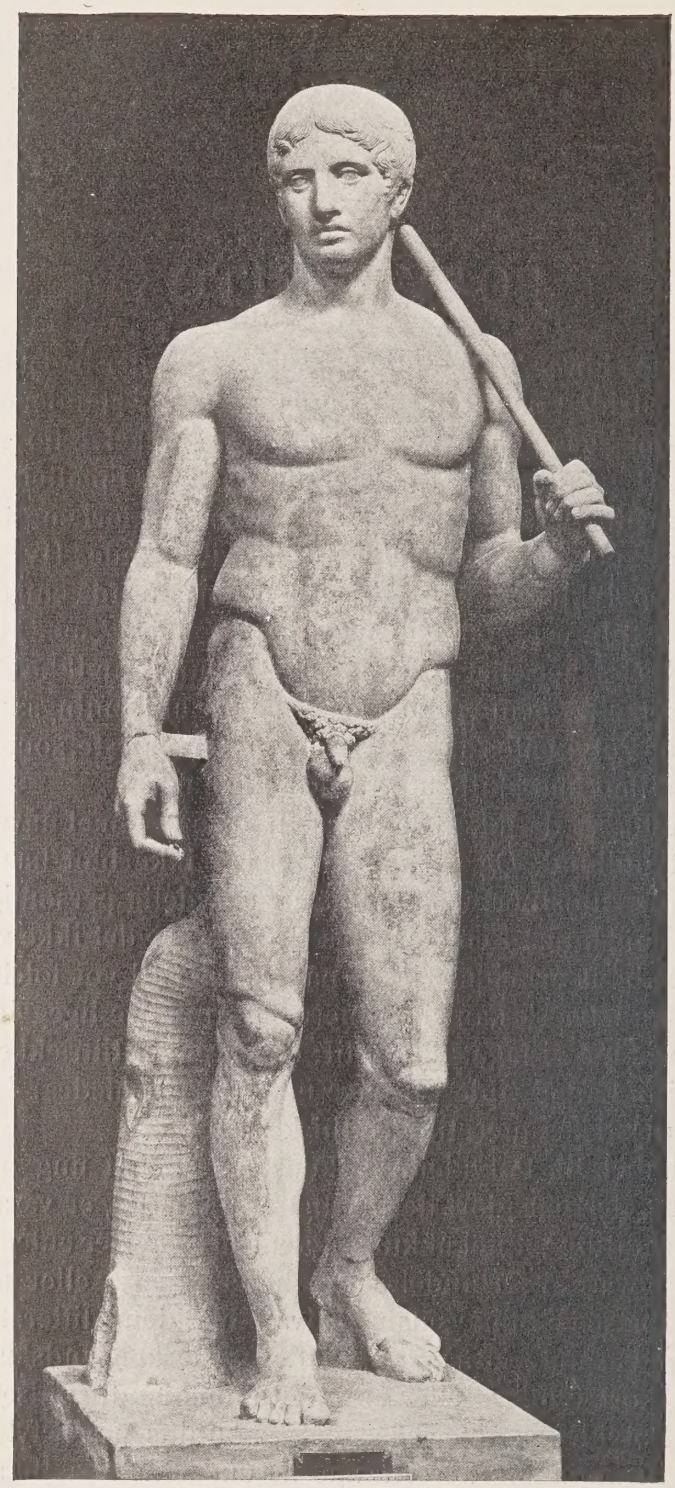
POLYKLEITOS

Polykleitos hører til de oldtids mestre, vi kender bedst og sikrest. Medens striden om Feidias's kunst endnu er standende og ikke drejer sig om ligegyldige enkeltheder, men om selve hovedværkernes stilling (Lemnia, Parthenonskulpturerne), er opfattelsen af hans argiviske medbejlers kunstneriske udtryksform forlængst kommen ind i et fast spor, som den sikkert ikke vil forlade. Hvad der skal forstås ved polykleitisk kunst, er alle så nogenlunde enige om. Den har et eget stilpræg, som man let bliver fortrolig med. Gæster en ung kunsthistoriker eller arkæolog et museum, han ikke på forhånd har studeret, eller gennemgår han en større afstøbningssamling, vil statuerne af Polykleitos's skole være blandt de første, som han alene efter figurstilen kan skille ud fra den store masse.

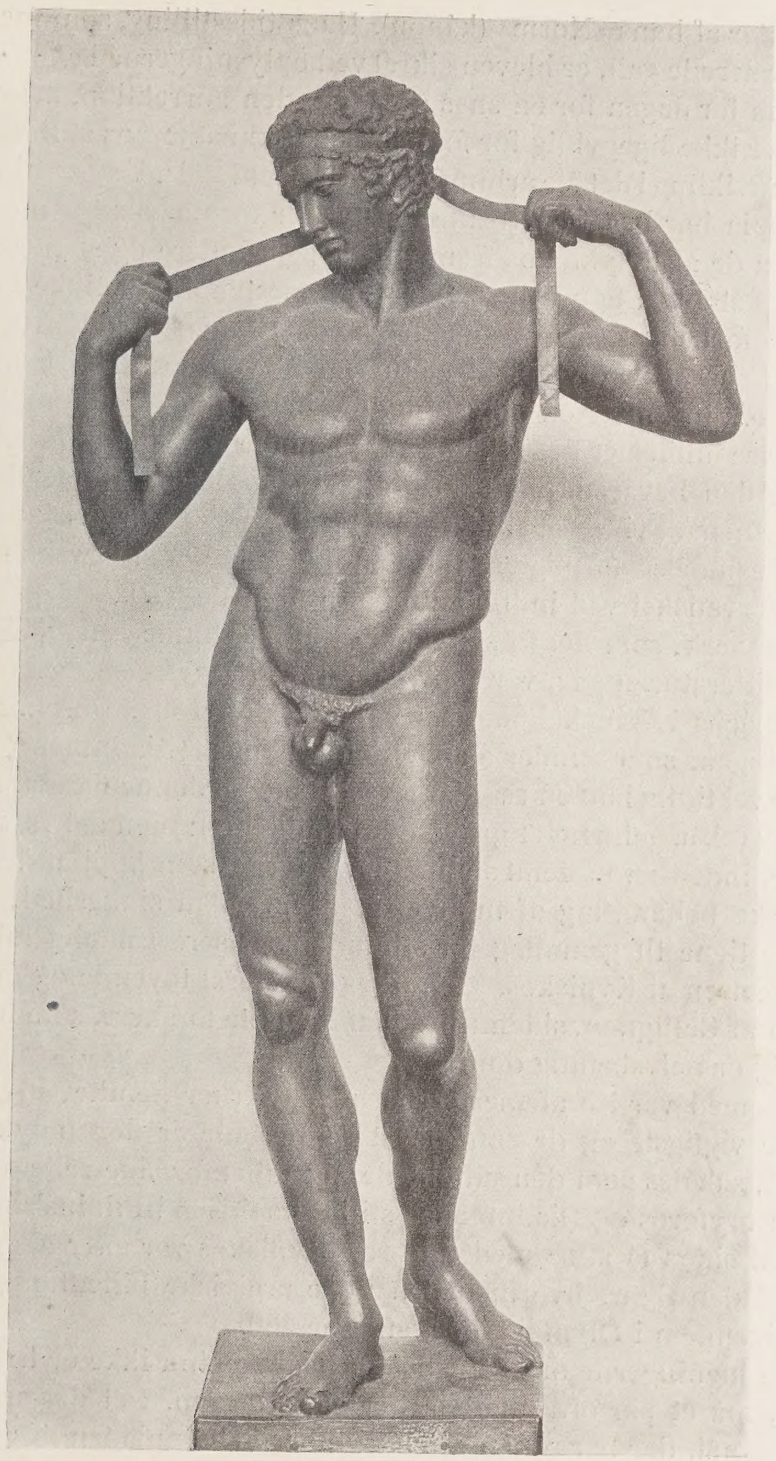
Polykleitos er da ikke et tomt navn for os, men et navn med fast og sikkert indhold. Og da navnets bærer ikke blot har været en fremragende kunstner, men tillige en betydelig personlighed, der har stillet sin kunst i en stor sags tjeneste, er det ikke vor kunstsans alene, hans arbejder virker på. De taler til vor følelse. Mangt et oldtids kunstværk kan vi gå mere eller mindre ligegyldige forbi, Polykleitos's må vi tage stilling til: de vil enten tiltrække eller frastøde. Julius Lange vilde vel have udtrykt det således: de rummer ikke blot plastiske, men tillige ethiske værdier.

Kendskabet til Polykleitos's kunst er dog af ung oprindelse. Grundlaget, der har gjort det muligt at nå dertil, er væsentlig den litterære tradition[1]: intet af kunstnerens arbejder er enten i original eller kopi bevaret i forbindelse med hans signatur eller med sikker hjemmel for dets ophavsmand. Hvad oldtidens litteratur har at mælde om berømte kunstnere og deres værker, indskrænker sig ofte til et kort fyndord eller en epigrammatisk tilspidset dom i få ord. Om Polykleitos giver et sted hos Plinius noget fyldigere besked. Hertil kommer efterretningerne om hans forfatterskab og et

[1] Se tillæg I (s. 153).



1. Doryforos, marmorkopi i Napoli.



2. Diadumenos, restaureret afstøbning i Kunstmuseet.

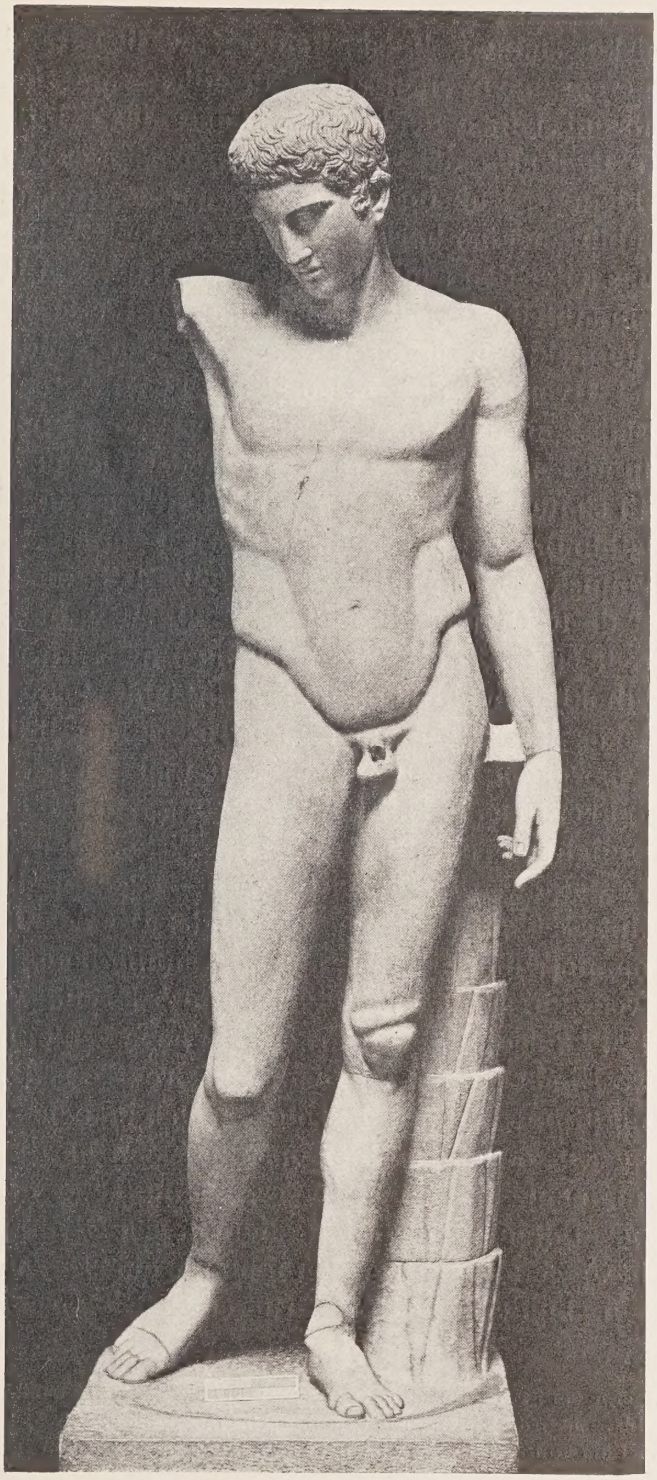
par citater af hans »Norm« (kánon). Hans tidsstilling, som man forhen vurderede galt, er bleven sikret ved oplysningerne i en papyros, der kom for dagen for en snes år siden; den korrektion, denne har bragt, er ikke ligegyldig for forståelsen af kunstnerens stilling i den raske udvikling i det 5te århundredes Grækenland[1]. Udgravningerne i Olympia har bragt en række fodstykker for dagens lys med navnene på de af Polykleitos fremstillede sejrvindere og standsporene af deres statuer; figurerne selv er som næsten alle antikke bronzestatuer forlængst gået i smælteovnen. Et fodstykke, hvorpå en kopi af een af de olympiske statuer er bleven opstillet i Rom i det 2. årh. e. Chr., giver en oplysning, der heller ikke er at foragte. Ved alle disse midler er det lykkedes at genfinde arbejder af Polykleitos blandt den bevarede hærskare af statuekopier fra Romertiden og herigennem at vinde et sikkert billede af den store argiviske mester. Men besiddelse forpligter. Det vundne billede må værnes mod at blive forvansket ved indblanding af fremmede træk.

Det værk, som det først lykkedes at bestemme ved hjælp af de vink, litteraturen gav, var »spydbæreren« (Doryforos), behandlet af Friederichs i Winckelmannsprogrammet for 1863. Derefter fulgte »ynglingen, som binder båndet om sit hår« (Diadumenos). Man havde vel tidlig haft en ret klar forestilling om denne figurs motiv og stilling (bl. a. gennem et gravrelief i Vatikanet); men det varede dog længe, inden en bestemt statue blev udpeget som kopi af den polykleitiske behandling af motivet med en sådan sikkerhed, at den kunde tjene til grundlag for stilundersøgelser. Endelig fulgte bestemmelsen af Kyniskos, så vidt jeg ser, først tøvende og forsigtigt udtalt af Collignon, siden tiltrådt af de fleste forskere, som har dannet sig en selvstændig dom.

Hermed var tre af mesterens hovedværker kendte, utvivlsomt de tre vigtigste og de som bedst repræsenterer den polykleitiske kunst, således som den udfoldede sig indenfor sine rette enemærker. Doryforos og Diadumenos stilles i spidsen i Plinius's notits — vi skal siden få at se med fuld ret. Kyniskos var efter al sandsynlighed den figur, hvormed den unge argiviske billedhugger først slog igennem i Olympia, kort efter år 460.

Da meningerne om det sidste arbejde endnu ikke er helt afklarede, må et par ord allerede her siges derom. Det drejer sig om spørgsmål, der har ret stor rækkevidde. I Olympia fandtes fodstyk-

[1] Om Polykleitos's levetid se tillæg II (s. 153).



3. Kyniskos, marmorkopi i London.

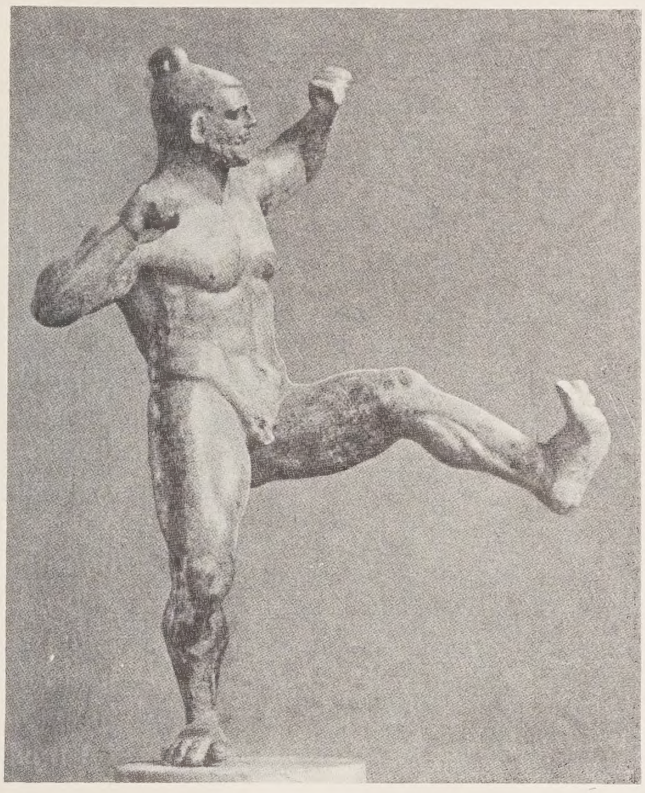
ket til Kyniskos-statuen. Indskriften på overliggeren indeholder ikke kunstnerens navn, men andre detailler, som stemmer nøje med en notits om statuen, der læses hos Pausanias[1]: »Billedstøtten af *Kyniskos* fra *Mantineia*, der sejrede i drengenes *nævekamp*, er udført af Polykleitos«. Kunstnersignaturen har da stået på en anden (nu tabt) stenblok, der har hørt til fodstykket. De udhævede detailler har Pausanias (eller den ældre forfatter, der har været hans kilde i notitserne om athletstatuerne i Olympia) kunnet læse sig til på fodstykket. Dette gælder derimod ikke om Kyniskos's alder; om den stod der intet. Hvorfra han har den er dog klart: statuen har fremstillet Kyniskos som halvvoxen dreng[2]. Foruden det nævnte er der i Olympia fundet andre fodstykker til athletstatuer af Polykleitos, deriblandt til statuen af Pythokles fra Elis, der vandt sejren i femkamp (pentathlon). Af den omtalte papyros, som indeholder lister over de olympiske sejrvindere i årene 480—448, med en lakune der omfatter de to Olympiadeår 464 og 460, får vi at vide, at Pythokles sejrede år 452. Kyniskos-indskriften har ældre bogstavformer end Pythokles-indskriften, må følgelig falde nogle år tidligere. Da nu Kyniskos ikke forekommer i papyrossen blandt sejrvinderne i drengenes nævekamp, må hans sejr enten falde før 480, hvad der er helt udelukket, eller i den nævnte lakune, altså enten 464 eller 460. Sandsynlighedsgrunde taler for det sidste årstal. Følgelig må Polykleitos's statue være bleven til i året 460 eller umiddelbart derefter. Slutningsrækken er aldeles bindende. Det er utilstedeligt at rejse tvivl om det vundne årstal, fordi det mulig ikke passer ret til visse nedarvede forestillinger om Polykleitos's levetid. Ej heller har man lov til at antage, at Kyniskos skulde have ventet med at lade statuen rejse i håbet om at vinde andre sejre. En sådan antagelse er altid mislig; tilmed viser indskriften, at han ikke har vundet mer end den ene sejr, da statuen blev opstillet. Men hertil kommer et afgørende moment, som ofte overses, nemlig statuens alderstrin. Kyniskos var afbildet som dreng; allerede een Olympiade senere vilde han have været ude over den umodne alder[3]. At Polykleitos senere i tiden skulde have rekonstrueret et halvvoxent Kyniskos-

[1] 6, 4, 11.

[2] Oplysningerne om Kyniskos-statuen har Pausanias (eller hans kilde) ikke kunnet læse sig til i sin stue. Listerne over sejrvinderne i kamplegene indeholdt ganske vist aldersangivelse, men fortalte intet om kunstneren. Hans navn fik man kun rede på gennem indskriften på fodstykket.

[3] Om athleternes alderstrin se Pauly-Wissowa I 772 og 846.

billede vilde være en vovet antagelse og fører ud i aldeles urimelige konsekvenser. Det får blive ved det, som altid er det naturlige og regelmæssige, selv om een og anden undtagelse kan findes: de olympiske athletstatuer er blevne til umiddelbart efter sejrvindingen i væddekampen.



4. Pankratiast, bronzefigur fra Autun.

De tre værker knyttes sammen ved iøjnefaldende stilejendommeligheder, som med sikkerhed tyder på, at de er een mesters arbejde. Samme helhedsopfattelse af den unge, athletisk skolede mandsskikkelse, samme bygning af hovedet med det langstrakte, flade kranium, samme måde at stå på, med legemets vægt hvilende alene på det ene ben og fribenet kun rørende jorden med fodspidsen[1]. Endelig samme behandling af de anatomiske enkeltheder, hvoraf her kun skal nævnes tre, som vel er de mest håndgribelige: den svære, smalle, skarpt afgrænsede muskelpude over støttebenets knæ, der næsten kalder minder til live om assyrisk kunst; den dybe sideindhuling i det kødfulde parti lige bag hofteledet; fortsættelsen af den fordybede midtlinie på legemets forside (linea alba) et stykke nedenfor navlen.

Inden vi går nærmere ind på den retning, de nævnte polykleitiske arbejder repræsenterer, må vi et øjeblik se på et højst ejen-

[1] I Kyniskos-figuren har motivet endnu ikke fået sin afsluttede form, den som blev stående i fremtiden (jfr. f. ex. Augustus-statuen fra Primaporta): figuren drejer ikke, som Doryforos og Diadumenos, hovedet imod støttebens-siden.

dommeligt forsøg på ny landvinding for vort kendskab til Polykleitos's kunst. Det skyldes den nylig afdøde, fremragende arkæolog Hauser[1] og sigter til intet mindre end at omforme vore begreber om den argiviske mester, hvad dets ophavsmand er sig fuldt bevidst. Meine Absicht war . . . die Fachgenossen zu überzeugen, dass wir in einer Frage, die ein für allemal entschieden schien, umlernen müssen: med disse sikre og stolte ord ender Hauser sin afhandling. En yngre arkæolog, Weege, har for nylig udtalt sin fulde tilslutning[2]: Hauser har lykkelig rømmet op i de nedarvede forestillinger, hans afhandling er »befriende«.

5. Terrakottafigur fra Tarent, Antiksamlingen.

En bronzestatuette fra den senere oldtid forestiller en athlet i en ejendommelig stilling, på eet ben med det andet vandret udstrakt. Enkelte terrakottafigurer fra hellenistisk tid, dansere og boldspillere, der udfører ejendommelige balancekunster, står ligeledes på eet ben. I palæstra-billeder på vaser fra 5. årh. f. Chr. og i et etrurisk gravmaleri kan der findes athleter, der står på eet ben for at foretage en slags muskelstrækning eller selv-massage efter Weeges tydning i det nævnte arbejde[3]. Disse enkeltvis forekommende motiver kombinerer man med en sætning i det sted hos Plinius, der er een af de litterære hovedkilder om Polykleitos: »Ham tilhører opfindelsen af at lade statuerne stå på (eller snarere: støtte på) det ene ben«. Ja hvis det for mennesket som for storken var en naturlig hvilestilling at stå på eet ben, eller hvis der i den egentlige græske skulp-

[1] Jahreshefte des oesterreichischen archäologischen Instituts 1909, 116.
[2] Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts 1916, 139—141.
[3] Om disse motiver se tillæg III (s. 154).

tur lod sig påvise figurer i denne stilling, der har spillet nogen rolle, og man så naturlig kunde spore motivet tilbage til Polykleitos's tid

6. Danserinde, statuettevase fra Megara.

Men enbenede statuer har den græske billedhuggerkunst med rette holdt sig fra, og det er med god grund, at allerede Bulle[1] har taget afstand fra Hausers indfald.

Hvad der menes med Plinius's udtryk var forlængst klaret, og der burde ikke være gjort et krampagtigt forsøg på at bringe nye ideer ind i kunsthistorien på dette punkt. Der sigtes til den ejen-

[1] Der schöne Mensch[2] sp. 677.

dommelighed ved de vigtigste polykleitiske arbejder, som man ikke kan undgå at fremhæve, selv i en kort omtale af dem: at figuren støtter på det ene ben. Det har den græske statue ingenlunde altid gjort. Den har været længe om at lære at stå frit og naturligt. I den archaiske tid hviler den lige tungt på begge ben, enten med fødderne jævnsides eller med venstre fod et lille skridt foran højre. Derefter kommer, i de første tiår af 5. århundrede, en tid, hvor figurens vægt bæres mere af det ene ben end af det andet; fribenet er let bøjet i knæet, men rører dog jorden med hele fodsålen[1]. Og først herefter (næppe før 470) følger det trin, som netop ved Polykleitos slog igennem: forskellen mellem det bærende, strakte, spændte ben og det frie, bøjede, slappe udhæves så stærkt som muligt ved at det sidste kun rører jorden med fodspidsen, og motivet føres igennem i sine konsekvenser ved de forskydninger i kroppen, som denne ensidige stand medfører. At tillægge Polykleitos indførelsen af dette motiv i kunsten (som Plinius's kilde har gjort) er i hvert fald kun en meget lille fejl, hvis det er nogen. Polykleitos's virketid er ved de nye oplysninger, papyrossen har bragt, rykket op til den tid, den nye figurstilling kommer frem, og det er utvivlsomt i den argiviske skole, som han tilhører, at den er bleven til.

Den foran afbildede bronzestatuette antages almindelig at forestille en pankratiast, som udfører eet af de komplicerede trick, der forekom i den sport, et hælspark. Og hos Plinius læses de gådefulde ord, at Polykleitos havde modeleret en *talo incessens*, hvad der har været oversat på mange måder, men vel naturligst måtte forstås »een der angriber med hælen«, hvis det da kunde forstås. Altså: det er overleveret, slutter Hauser, at Polykleitos virkelig har udført en athletfigur, der stod på eet ben — motivet går igen i den hæslige statuette af den hæslige pankratiast — og dermed har han bragt en ny opfindelse ind i kunsten, som Plinius siger. Stedet hos Plinius er forlængst afsluttende behandlet fra filologisk side. Men rettens vej kan være lang og besværlig; arkæologer og kunsthistorikere læser ikke rent sprogvidenskabelige tidsskrifter og omvendt. Wölfflin[2] har vist, at ordene ikke kan have den betydning, man lægger ind i dem. Incesso betyder »angriber med et fjærntrammende våben«. Følgelig må der læses *telo incessens*: det værk af Polykleitos, der sigtes til, har forestillet »een, der angriber med kastespyd«. Jeg vil

[1] Således endnu Polykleitos's statue af Pythokles, se tillæg IV (s. 154).

[2] Archiv für lateinische Lexikographie IX (1896) 109—116.

hellere om Wölfflins gamle afhandling bruge det adjektiv, Weege har brugt om Hausers. Den burde forlængst have befriet kunsthistorikerne og arkæologerne (hvis de havde kendt den) for den polykleitiske »hæl-angriber«[1].

Den hypothese, Hauser har fremsat, er imidlertid ikke blot bygget i luften, fordi den filologiske forskning i forvejen havde taget grunden bort, som den skulde hvile paa. Værre endnu er, at den viser, at Hauser — man tilgive mig de strænge ord — med al sin lærdom ikke har haft nogen virkelig forståelse af Polykleitos's kunst eller nogen personlig føling med den.

I nyere værker fremhæves ofte Polykleitos's nære forhold til sporten og de steder, hvor den øvedes. Med rette; men det kommer an på, hvilken brug man gør heraf. »På palæstra så Polykleitos athleter stå på eet ben ved forskellige øvelser; derfra optog han motivet i sin kunst« siger man[2]. På palæstra kunde man se mange stillinger og bevægelser: indviklede brydetag, skrævende nævekæmpere, pankratiaster med krummede lemmer og hænder, unge mennesker der stod på hovedet eller på hænderne. Hvor er alle disse motiver henne i Polykleitos's kunst? Han fremstillede jo nævekæmpere, pankratiaster og andre athleter. Men der var to måder, hvorpå kunsten kunde forholde sig til de motiver, palæstra og stadion bød. Billedhuggeren kunde fremstille et konkret moment af een af idrætslegene og vise sin kunst ved at gengive alle legemets dele, lemmer, muskler, sener, hud, i den rette form og stilling, som Myron har gjort i sin diskoskaster, eller — han kunde gå en helt anden vej, og den valgte Polykleitos. Hans athletisk skolede mandsskikkelser er gengivne rolig stående, ikke i nogen spændt eller spændende situation, end ikke i nogen stilling, der hører den kamp til, hvorved de vandt deres ry, og hvorfor deres billede gaves guderne til tak. Kyniskos bøjer hovedet og sætter sejrskransen om sin pande: indskriften på fodstykket siger, at han vandt prisen i nævekamp; men intet i figurens stilling eller ydre tyder på nævekæmperen. I Doryforos er kamparten kun let antydet ved spydet, han bærer. Diadumenos binder båndet som sejrstegn om sit hår. Utvivlsomt er han da tænkt som sejrvinder i en væddekamp; men intet viser kampens art. At studierne til Polykleitos's ynglingefigurer er gjorte på palæstra, siger sig selv. »Den græske kunst er utænkelig uden den

[1] Jfr. tillæg V (s. 155).
[2] Jahrbuch 1916, 141.

græske gymnastik«. Men hvad Polykleitos så der, gengav han ikke i rå form. Hans figurer siger så tydelig som muligt, at gymnastikken for ham ikke var mål, men middel. Så kraftig og så skøn er jeg bleven ved at øve mit legeme — det er det sprog, de taler. Om de var nævekæmpere eller løbere sås ikke på dem. Den harmoniske udvikling var Polykleitos alt. Hvorledes har man kunnet glemme, at dette er grundnerven i hans kunst og tænke sig ham impressionistisk fremstille et hælspark i en statue, på samme måde som Myron gengav det komplicerede moment ved diskoskastet, umiddelbart før legemet rettedes op? Og Myrons diskoskaster er endda noget i sig selv afsluttet. Men et hælspark ud i den tomme luft — det ligger langt borte, ikke blot fra Polykleitos, men fra god græsk kunst i det hele. Man må tænke sig een af de to sammenslyngede brydere i Firenze løst ud fra modstandernes favntag og gengivet som enkeltfigur, for at få en pendant til »hælsparkeren«. Ved denne figur er vi langt ude over grænserne for, hvad det femte århundredes kunst overlader tilskueren at supplere i tanken. Den kan ikke sidestilles med angribende figurer som f. ex. Tyrandræberne, hvor angrebets genstand ikke er medtaget i fremstillingen, et forhold som Trendelenburg har behandlet i det 70. Winckelmannsprogram (»Fantasiai«, 1910).

Ret almindelig kaldes Polykleitos og den skole, han tilhørte, for realistisk i modsætning til den attiske, specielt feidiasiske idealisme. Intet kan være mere urigtigt. Polykleitos's kunst er ensidig, mindre rig end den attiske, brydes ikke i de mange facetter, denne har; men den er ikke mindre idealistisk. Hans ideal er det peloponnesiske mandsideal, og det falder igen sammen med samfundsidealet hos den stamme, han tilhørte, Dorierne. Polykleitos har stillet sin kunst fuldt og helt i dette samfundsideals tjeneste. Han har vist sit folk, hvilken ungdom der kunde og burde voxe op ved den opdragelse, flere af de doriske stater havde gennemført som samfundspligt. Den blev og skulde blive lige egnet til sport og til at slås for sit land, som Quintilian siger om Doryforos.

At denne opfattelse af mesteren — og kun den — stemmer med den litterære overlevering, der viser ham som den store theoretiker, er givet. Der er bevaret et par citater af Polykleitos's skrift Kánon (»Normen«). Det ene af dem lyder: »Det vellykkede nås ved mange mål og lidt gør udslaget«. Han lærer altså at opbygge statuen efter konstruktion, ikke efter umiddelbart modelstudium[1]. Een af hans

[1] Jfr. tillæg VI (s. 156).

figurer gik under navnet »Kánon« ligesom skriftet; han har fremstillet selve kunsten (d. v. s. sit system: ordet *ars* betyder begge dele) i det enkelte kunstværk, hedder det hos Plinius. Man er enig om, at denne figur må være Doryforos. At den fra mesterens side var skabt som en »lærebogsfigur« er dog selvfølgelig senere tiders påfund. Når den fik navnet Kánon, var det simpelthen, fordi billedhuggerne af den argivisk-sikyoniske skole tog den til norm.

Polykleitos's statuer blev derfor ganske naturlig til det, de er: typer, d. v. s. gennemsnits billeder, ikke individuelt prægede figurer. Det viser sig både i skikkelsen og i dens bevægelse, den måde hvorpå den fører sig. Dens stand er, som vi så, fremkommen ved en typeudvikling, hvis første begyndelse må søges i den ældste archaiske kunst. Det samme gælder alle andre enkeltheder i form og føring. Mens Myrons diskoskaster har sine forudsætninger i relieffet og de deraf udviklede gavlskulpturer, er Polykleitos's athleter direkte ætlinge og arvtagere efter archaismens nøgne ynglingestatuer. Er dette rigtigt, og det lader sig næppe betvivle, er tillige et spørgsmål afgjort, hvorom der har været og er uenighed. Doryforos, Diadumenos, Kyniskos opfattes af nogle som stående, af andre som gående. En blomstersamling af citater om dette punkt fra nyere kunsthistoriske arbejder vilde vise, at stemmerne var mange og på det nærmeste lige vægtige på begge sider. Figurbehandlingen kan ikke være meget realistisk, når et sådant spørgsmål ikke finder sit svar ved umiddelbar iagttagelse. De polykleitiske ynglinges stammeslægtskab, sammenhængen med deres kunstneriske forfædre levner imidlertid ingen tvivl herom. Benstillingen er en ændring af den ældre »stand« og kan ikke have anden mening. Det vilde også være underligt at afbilde en athlet som kransede sig, en anden som sirlig ombandt hovedhåret med sejrsbindet — mens de gik. Og hvad der er ret for Diadumenos og Kyniskos, må være billigt for Doryforos.

De tre figurer er varianter af det samme thema. Den, som kommer til dem fra den yngre kunsts mangfoldighed, forstår let meningen med den dadel, som er kommen til os i Varros formulering, men som den brave Romer naturligvis har fra en ældre, hellenistisk kilde. Polykleitos's figurer, hedder det, var næsten kopier efter en fælles original: hermed menes selvfølgelig det samme, som gør det let for os at skille hans arbejder ud fra den øvrige græske kunst. Men ser man dem sammen, som børn af samme tid og samme fader, falder forskellen dog strax i øjnene. Kyniskos bly, Doryforos tryg,

Diadumenos selvbevidst. Denne væsensforskel i gengivelsen af samme type afspejler sikkert stadier i kunstnerens egen udviklingsgang, og det stadier der næppe ligger umiddelbart op ad hinanden. Polykleitos er ikke bleven træt af at fremstille sit mandsideal for den slægt, han arbejdede for. Vi ved fra litteraturen, at han var en lærer og fører for sin samtids kunst. Hans figurer viser, at han vilde mer end det: han vilde være en lærer for sit folk. Vidnesbyrd om, at han er bleven det, skal vi siden få at se.

Så vidt vi kan se, vedblev Polykleitos hele sin manddom igennem at arbejde med og for livet på gymnastikpladsen. At andre opgaver af og til faldt i hans lod er givet; men det som mindedes af ham, det der træder frem dels i yngre tiders efterligninger, dels i den litterære tradition, det er hans athletfigurer og de skikkelser, der står dem nær i karakter: Hermes, Herakles, Amazone. Ved sin alderdoms hovedværk, Hera-statuen af guld og elfenben til hans fædrenestads hovedtempel, er Polykleitos i virkeligheden gået udenfor sin manddoms livsbane og som det synes også udenfor sin naturlige begrænsning. Vi kender ikke Hera-billedet; efterretningerne i litteraturen tyder nærmest på, at det har opnået en succès d'estime.

Når Doryforos og Diadumenos nævnes først blandt hans værker hos Plinius, ligger heri ikke at de skulde være de ældste, men kun at de var de bedst kendte, de mest udbredte. Det er også dem, hvoraf vi har flest replikker og efterligninger. Det er forståeligt, at den græske kunsthistorie i sin barndom kunde føres til den opfattelse, at kunstneren havde skabt de to værker som modstykker, udtryk for de samme standpunkter, som Prodikos havde sat op imod hinanden i sin skildring af Herakles på korsvejen[1]. Man havde intet at holde sig til ud over den antithetisk tilspidsede karakteristik hos Plinius: Diadumenos en blødagtig yngling, Doryforos en mandig knøs. Vi har let ved at smile ad dette og kan sagtens se, at sammenknytningen af disse formentlige karaktertræk med Prodikos's to modstillede livsidealer ikke har fundet sted i den argiviske mesters værksted, men først i den tyske lærdes studerekammer. Nu kender vi figurerne; vor forståelse af dem danner vi os ud fra dem selv, og vi kan se med kritik på ordene hos Plinius. Diadumenos er en lige så kraftig og mandig yngling som Doryforos. Båndet, han vinder om sit hoved, er eet af den slags, hvormed athleterne smykkedes eller smykkede sig selv efter vunden sejr, tit til overmål, som vi

[1] Således Welcker, Alte Denkmäler III 315 [14].

bl. a. ser det fremstillet i vasebilleder. Men noget rigtigt er der dog i Welckers opfattelse. Den modsætning, han lægger ind i de to figurer, er virkelig til stede i Plinius's text. Hvordan end de græske udtryk har lydt, som de latinske vel kun ufuldkomment gengiver, så må hans kilde have opfattet (eller i al fald for antithesens skyld fremstillet) Diadumenos som en ung mand, der pynter sig til drikkelag. Men at det var urigtigt er en given ting.

7. Sejrvinderen smykkes, attisk vasebillede.

Der er i nyere tid fremkommet en tydning af de to værker, der søger at stille dem i et helt nyt lys. Var den rigtig, måtte den ændre vort syn på Polykleitos's kunst i det hele. De to figurer, der både i oldtid og i nutid er blevne regnede for mesterværkerne blandt Polykleitos's athletfigurer og typiske for hovedretningen i hans kunst, skulde i virkeligheden slet ikke forestille jordiske athleter, men henholdsvis en gud og en heros. Diadumenos skulde være en Apollon, Doryforos en Achilleus. Det er Hauser, der i en række artikler[1] har søgt at godtgøre dette. Kun enkelte svagt formulerede indvendinger har rejst sig herimod[2]. Andre har udtalt sig svævende[3]. I den sidste udgave af en meget benyttet håndbog i oldtidens kunsthistorie[4] godkendes den Hauserske hypothese. Det er forunderligt, at arkæologerne i Tyskland, der var nærmest til at diskutere det spørgsmål, som een af deres bedste mænd havde rejst, og som ofte ofrer deres olie og umag på problemer af ringere værdi, ikke har underkastet dette en nøjere undersøgelse, men er blevne stående ved Hausers ord eller har nøjedes med vag tvivl eller tilslutning. Der er ingen grund til ikke at tage håndfast på spørgsmålet, og vi savner heller ikke midler dertil.

Vi begynder med Diadumenos. Blandt de bevarede replikker

[1] Diadumenos: Jahreshefte 1905, 42—51; 1906, 279—287; 1909, 100—104. Doryforos: sstds. 1909, 104—114.

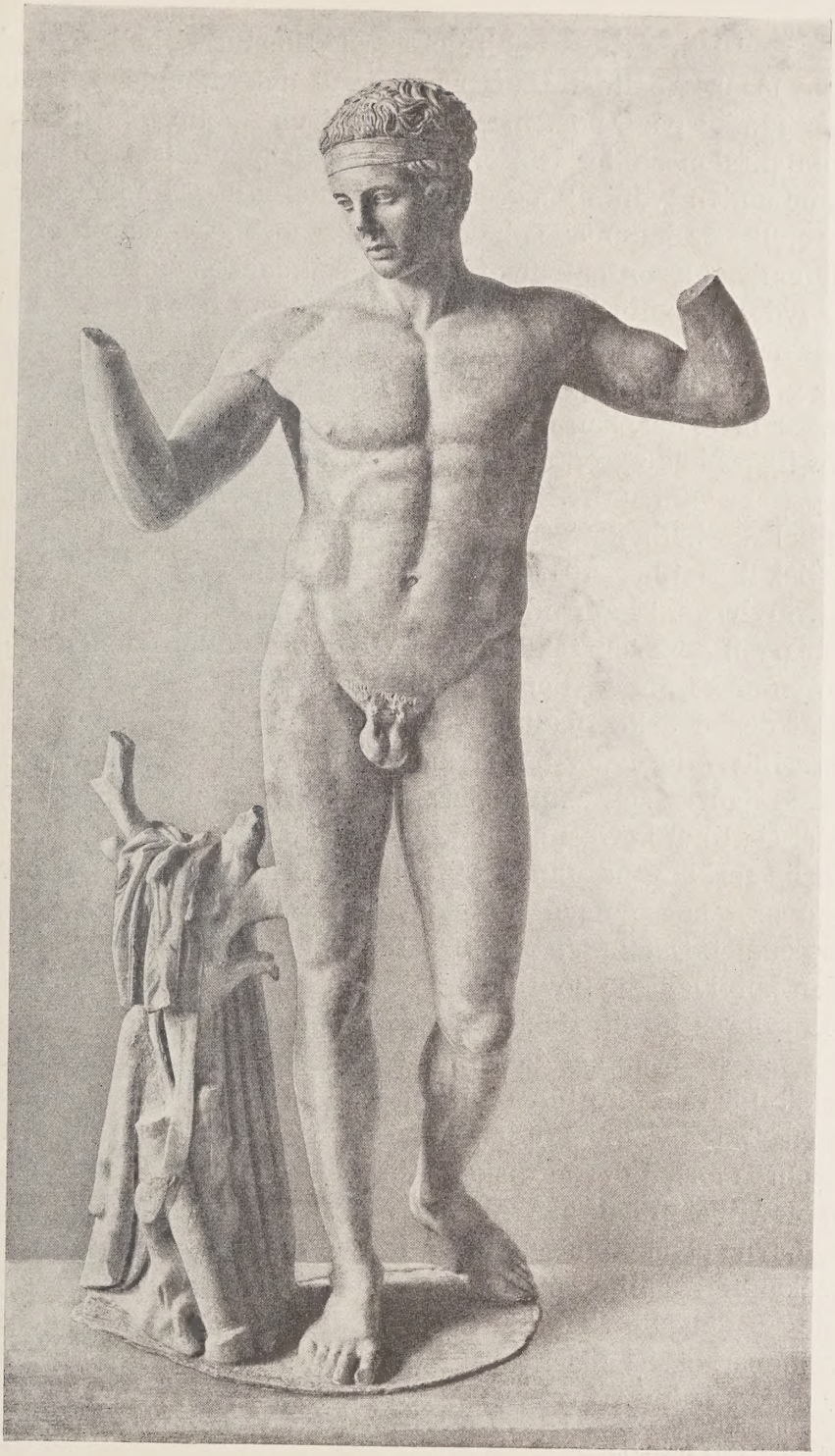
[2] Loewys modbemærkninger: Jahreshefte 1905, 269—276; 1907, 329.

[3] Således Bulle og Lippold.

[4] Michaelis-Wolters, Die Kunst des Altertums, 10. Auflage (1915) s. 297.

(henved en snes) er to komne for dagen i Apollon-helligdomme, den ene på Delos, den anden i Gortyn på Kreta. Når Hauser anfører dette som et vægtigt argument, så genoptager han derved et standpunkt, som arkæologien ellers lykkelig har arbejdet sig bort fra. Det var herudfra, at man tidligere anså alle ikke nærmere karakteriserede nøgne ynglingeskikkelser fra archaisk tid for »Apollines« (et navn, man tit lader dem beholde endnu), fordi en del af dem var fundne i Apollon-helligdomme: Ptoon, Delos, Aktion o. a. Det er meget ejendommeligt, at diskussionen af problemet »Apollon« eller »ung mand«, der efterhånden er stilnet af for de ældre statuer, fra archaisk tid og overgangsstilen, nu skal fortsættes med slutningen af udviklingsrækken, de nøgne polykleitiske ynglingefigurer. Sagen er oplagt den, at athlet-typen fra gammel tid er brugt også til Apollon-billeder; men ligefuldt er den skabt og først og fremmest anvendt til billeder af jordiske ynglinge. Den græske kunst lever i ældre tid på et stærkt begrænset type-forråd. Skulde typen bruges til en Apollon, har man fra 5. århundredes begyndelse sædvanlig tilføjet et betegnende attribut. Hvorfor skulde man ikke i 5. årh. og senere have dediceret ynglingestatuer — altså også Diadumenos-figurer — til Apollon, ligesåvel som man gjorde i det 6. årh., og ligesåvel som man dengang også dedicerede dem til andre guder: en archaisk ynglingestatue, oven i købet af kolossal størrelse, een af de såkaldte »Apollines«, henligger endnu den dag idag ved Poseidon-helligdommen ved Sunion. At Pausanias[1] et sted omtaler en Apollon Anadumenos i Athen, og at Plinius[2] nævner en Apollon med bånd om håret af Leochares, siger jo ikke andet, end at dette gængse motiv også lejlighedsvis er blevet brugt til billedet af en olympisk gud som så mange andre. Det taber ikke derfor sin jordiske karakter. Feidias's Anadumenos var ikke nogen Olympier, selv om Pausanias ikke så sig i stand til at angive navnet på den unge mand, den forestillede[3]. Lod det sig påvise, at Polykleitos's Diadumenos var benyttet til et Apollon-billede, så vilde det ikke være andet, end hvad der er sket med andre polykleitiske typer, der er blevne til Pan, Hermes, Dionysos o. a. Hvordan skulde Grækerne vel ellers komme til deres gudefremstillinger? De tider, da de dalede ned fra himmelen, var forbi. Men der er ikke ført bevis

[1] 1, 8, 4.
[2] 34, 79.
[3] 6, 4, 5. Han anfører den for kunstnerens skyld. Ligeså med et værk af Praxiteles 1, 2, 3.



8. Diadumenos, marmorkopi fra Delos.

for, at en Diadumenos-replik i et eneste tilfælde virkelig har gjort det ud for en Apollon. Hauser mener, at det exemplar i marmor, der er fundet på Delos, må have været en Apollon, fordi der på stammen, som støtter benet, hænger en kappe og et pilekogger. Men en anden tydning ligger langt nærmere. På stammen i en anden replik af Diadumenos hænger et par springvægte: altså repræsenterer den (derom er man enig) en sejrvinder i spring. Den deliske figur tydes da naturligst som takkegave for en sejr i bueskydning. Det er urigtigt, når det ofte hedder, at bueskydning ikke hørte med til de græske kamplege[1]. Olympia er ikke Grækenland, og hvad der ikke var brug der, kan meget vel have været det andensteds. Netop Delos ligger både geografisk og ethnografisk i hjærtet af den del af den græske verden, hvor bueskydning var en yndet og fejret sport. Den deliske helligdom rummede blandt andre kostbarheder i hellenistisk tid »et herakleotisk guldindlagt pilekogger med tilhørende bue«, utvivlsomt i sin tid givet som kamppris til den bedste bueskytte og af ham som takkegave skænket til Apollon, skytten blandt de olympiske guder, den »sølvbuevæbnede«. Intet er rimeligere, end at den deliske Diadumenos har haft en lignende forhistorie; der er intet, der tyder på, at den skulde have forestillet Apollon. At der i figuren selv skulde være noget, som talte herfor, har ingen dristet sig til at hævde, og findestedet og figurens attribut lader sig naturlig forklare ad anden vej. Tilbage er der endnu at overveje, om dens gængse navn har nogen betydning for besvarelsen af spørgsmålet. Det undersøges bedst i forbindelse med navnet på den anden polykleitiske hovedfigur, Doryforos.

Doryforos havde Hauser tidligere opfattet anderledes end Diadumenos. På grund af de svulne øren, replikkerne gennemgående har, skulde den forestille en jordisk athlet, hvorimod Diadumenos var en Apollon[2]. Senere har han opgivet dette standpunkt[3]. Også Doryforos forlod det jordiske og hævede sig til heroernes verden: den blev til et billede af Achilleus. Den skulde være selve den statue, som havde givet Romerne ideen til den nøgne portrætfremstilling, de såkaldte »Achilleiske« statuer, som Plinius[4] stiller i modsætning til de »togaklædte«. Hauser tager nu noget for tungt på sagen, når han mener, at der har ligget et enkelt bestemt forbillede til grund,

[1] Se tillæg VII (s. 157).
[2] Jahreshefte 1905, 47.
[3] Sstds. 1909, 104—114.
[4] Natur. hist. 34, 18.

og at dette må have forestillet selve Achilleus. Den »achilleiske« nøgenhed i figurfremstillingen er kun et andet, antikt udtryk for det samme, vi kalder heroisk nøgenhed, og som er særdeles almindelig i græsk kunst lige fra Aigina-gavlenes tid, hvor heroerne, mod livets skik, kæmper nøgne med hinanden. »Græsk skik er det«, siger Plinius, »intet at tilhylle, romersk og krigersk at tilføje brynjen« — han kunde have citeret den bekendte Augustusstatue som exempel på en »romersk« statue i den forstand. Desuden vilde en virkelig Achilleus-statue ikke bære spyd alene, men tillige skjold og som regel også hjælm, selv om den, for »intet at tilhylle«, mod livets skik var skudt op fra ansigtet.

Det bedste (fuldstændigste) exemplar af Doryforos er det, som i slutningen af det 18. århundrede fandtes i palæstra i Pompeji. I en særskilt lille afhandling om findestedet kommer Mau[1] til det resultat, at statuen har stået på jorden op til een af søjlerne ligesom den bekendte Apollon-statue i Casa del citarista. Dette resultat, der ikke er vundet for at tjene nogen bestemt theori og alene hviler på en undersøgelse af fundforholdene, søger Hauser til bedste for sin opfattelse af figuren at rokke. Der findes i palæstraen et fodstykke med et alter (Mau siger: et slags bord) foran. På dette fodstykke vil Hauser anbringe figuren for at få den gjort til en slags kultusstatue. Men statuen passer, som Mau har oplyst, ikke til fodstykket, og Hauser anfører intet, der virkelig kunde modbevise Maus klare redegørelse. Man gør sikkert ret i at holde sig til det resultat, som den bedste kender af Pompeji i en ganske tendensløs undersøgelse er kommen til på dette punkt.

Endelig søger Hauser at vise, at statuen ikke kan være en athletisk figur, men må være et heros-billede (en Achilleus), fordi den, som han mener, ikke har båret et kastespyd, men et svært kampspyd. Med beviserne herfor står det ikke bedre til. Hånden på det pompejanske exemplar er så stærkt åbnet, siger Hauser, at et tykt lanseskaft passer deri[2]. Desværre har han overset, at statuens venstre hånd er en moderne restauration[3]; den er overhovedet ikke bevaret i noget exemplar af Doryforos[4]. Et bekendt, af Furtwängler[5]

[1] Strena Helbigiana s. 184—187.

[2] Jahreshefte 1909, 106.

[3] Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli (1908) s. 50 nr. 146.

[4] Undtagen mulig i en slet kopi i Firenze (Amelung, Führer nr. 30), hvis hænder dog har været afbrudte og er noget defekte.

[5] Athenische Mittheilungen 1878 pl. 13.

9. Relief fra Argos.

offentliggjort relief fra Argos forestiller en nøgen spydbærer i samme holdning som Doryforos ved siden af sin hest. Relieffet stammer fra 4. årh. f. Chr., en tidsalder der forholdt sig ret frit over for tidligere skabte kunstneriske værdier; kopier (i ordets egentlige forstand) af ældre kunstværker var det endnu ikke skik at fremstille. I relieffet er Doryforos-motivet frit benyttet, ligesom vi finder det benyttet i mangfoldige andre samtidige og noget yngre kunstværker. Form og

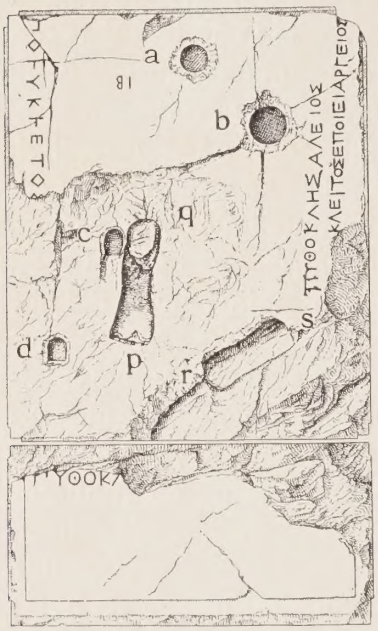
størrelse af det spyd, den afbildede yngling fører i venstre hånd, er selvfølgelig bestemt af den sammenhæng, hvori det her forekommer — d. v. s. af relieffets fremstilling og reliefpladens størrelse. Der behøves mere end god villie til at antage, at det kan give os nogen oplysning om det spyd, Polykleitos's statue førte i hånden. Selv om den har båret et øvelses-spyd uden od og dopsko, forhindrede dette så vist ikke en billedhugger i det 4. århundrede i at afbilde en yngling i samme stilling med et krigsspyd i hånden på et gravrelief. En redelig behandling af dette spørgsmål kan ikke føre til andet resultat, end at de større billedværker, den monumentale overlevering, ikke siger noget om, hvad slags spyd Doryforos har båret. Og en gengivelse af statuen på en antik gemme taler afgjort for, at det har været et stumpt øvelses-spyd[1].

I almindelighed går man let hen over de navne, de to polykleitiske hovedværker har båret, Doryforos og Diadumenos. De anføres hos forfattere fra forskellig tid og af forskellig art. Hvis figurerne virkelig var tænkte som billeder af en Achilleus og en Apollon, havde det jo vist sig ved deres anbringelse og bestemmelse, hvad enten de havde været kultusstatuer eller votivfigurer, og det vilde dog være højst besynderligt, om de optrådte med maske på hvert sted, hvor de nævnes. Man tænker sig, at navnene Doryforos og Diadumenos (ligesom andre beslægtede motivbetegnelser: Diskobolos, Apoxyomenos, Astragalizontes, Splanchnoptes o. s. v.) har hørt hjemme i en slags kunstnerjargon eller måske snarere er skabte i de litterære kredse, der gav sig af med kunsttheori og kunsthistorie, at de følgelig er blevne til i ret sen tid og kun har været gængse i ret snævre kredse af det græske folk. En sådan antagelse kan nok forklare deres optræden i litteraturen: Cicero, Plinius, Quintilian og Lukian, hos hvem vi finder dem, har på første eller anden hånd været fortrolige med den kunsthistoriske litteratur. Men man har fuldstændig overset, at netop navnene på de to polykleitiske hovedværker desuden er overleverede på en helt anden måde, udenfor litteraturen. I den senere græske tid har både Diadumenos og Doryforos været gængse personnavne. Et længe kendt gravminde i Vatikanet over en Ti. Octavius Diadumenus viser kilden, hvorfra navnet stammer: det bærer et billede af Polykleitos's statue. En række andre exempler anføres nedenfor[2]. De andre litterært overleverede

[1] Mere herom i tillæg VIII (s. 157). Gemmen afbildet i slutningsvignetten.

[2] Se tillæg IX (s. 158).

motivbetegnelser på græske statuer forekommer ikke på den måde som personnavne. Det er ret utænkeligt, at de to navne fra kunsthistorisk litteratur eller exklusive kunstneriske kredses jargon på den måde skulde være trængte ud i folket. En anden forklaring ligger lige for og er så naturlig, at dens rigtighed vel næppe kan betvivles. Polykleitos's to figurer er tidlig blevne almindelig opstillede i de græske gymnasier som idealbilleder for den ungdom, der fik sin undervisning her. De har almindelig været kaldte netop med de navne, vor overlevering byder. Det er forståeligt nok, at mangen ung sportsivrig fader har kunnet give sin søn navn efter sit ideal fra gymnasiet — det har jo haft en lige så fuld realitet som de heros- og gudenavne, der gik igen i de jordiske personnavne. At Polykleitos's figurer er blevne vidt udbredte, derfor borger desuden de mange efterligninger af deres motiv, der kan følges næsten lige op til mesterens egen tid.



10. Fodstykket til Pythokles, Olympia.

Er hele denne betragtning rigtig, får navnene Diadumenos og Doryforos en helt anden hjemmel, end Hauser vilde tillægge dem. Det bliver umuligt at antage, at de ved en slags misbrug skulde være blevne tillagte en Apollon- og en Achilleus-statue. Den udbredelse, de har fundet, viser, at Polykleitos virkelig er bleven, hvad en betragtning af figurerne tidligere har ført os til at antage at han vilde være: en lærer for sit folk.

Men selv om der er tilvejebragt rimelighed for, at de to statuenavne rækker længere tilbage end antaget, og at de har været almindelig kendte og brugte i hellenistisk tid, er dermed ikke afgjort, at statuerne fra første færd har skullet være ubestemte almenskikkelser (»athletisches Genre«, som Overbeck siger). De kan godt have været udførte til opstilling som takkegave for sejr i væddekamp. Vel næppe i Olympia, hvor votivfigurerne ikke måtte være over legemsstørrelse[1]; men Olympia er, som før sagt, ikke hele Græken-

[1] Lukian, Pro imaginibus 11.

land, og de regler, som gjaldt der, behøver ikke at have været gyldige overalt. Loewys forsøg på at bestemme Diadumenos som et billede af Eleeren Pythokles, der sejrede i femkamp i Olympia 452 f. Chr., må opgives allerede af den grund, at figurens stand ikke passer til fodsporene på fodstykket i Olympia, der viser at begge Pythokles-statuens fødder har rørt jorden med fuld fodsål[1]. Desuden har man med rette efter figurstilen henført Diadumenos til en betydelig senere tid. Kendeligst er afvigelsen fra de ældre værker i hårbehandlingen. Lokkerne har fået mere naturlig fylde, for at give lejlighed til at vise, hvorledes det strammende bånd skærer ind i hårmassen, en iagttagelse som Feidias havde udnyttet i sin lemniske Athena og i den farnesiske Anadumenos, medens den archaiske kunst som regel havde ladet båndet ligge fladt med overfladen af håret.

11. Diadumenos's hoved, Madrid.

12. Diadumenos's hoved, Madrid.

Fraregnet den nævnte iagttagelse, der må betragtes som sikker, er det i øvrigt ikke helt klart, hvorledes Diadumenos's hovedhår har været gengivne af Polykleitos. Kopierne afviger på dette punkt ret stærkt fra hinanden. På exemplaret fra Delos mangler endog de to smålokker, der på venstre side går ned over båndet, og den opskydende hårmasse over venstre øre. Smykkebåndet er i nogle tilfælde glat, i andre kantet med to borter; på den deliske kopi ses det fortil i 2—3 bredder over hinanden, ellers kun i en enkelt bredde. Når Furtwängler priser Dresdener-exemplaret som en særlig tro gengivelse, er det sikkert med urette. Dets hårbehandling viser hen til den tid, hvorfra kopien stammer: 2. årh. e. Chr. Også i en anden detail, de plastisk udarbejdede pupiller, har kopisten fulgt sin egen tids skik, hvad der burde have manet til forsigtighed ved opfattelsen af hans gengivelse af hårlaget.

Med Polykleitos's ældre figurer ved vi i den henseende bedre

[1] Se tillæg IV (s. 154).

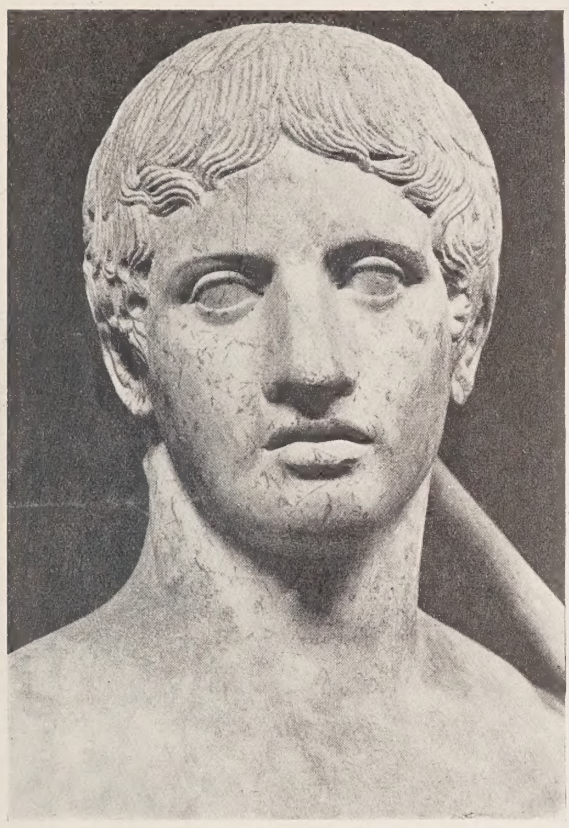
13. Fragment af et Diadumenos-hoved, Thorvaldsens Museum.

besked. De Doryforos-kopier, som stammer fra en tid, da man nøgternt og tørt søgte at gengive originalerne så godt man kunde, viser håret delt i spidst tilløbende lokker, som ligger fladt til isse og nakke. Og sammenligner vi Doryforos-gengivelserne med de egentlige, tro kopier af Kyniskos, finder vi her den samme hårbehandling. At den er et fuldgyldigt udtryk for Polykleitos's egen, i det mindste i en stor del af hans virketid, derom kan ikke tvivles. Den nøje overensstemmelse mellem de mange kopier fra forskellig tid og sted kan ikke have nogen anden kilde.

Ved siden af denne ensartethed træffer vi blandt de bevarede »polykleitiske« figurer også afvigelser i hårbehandlingen, snart små og ringe, som når Apollonios i sin bronzegengivelse af Doryforos's hoved lader lokkespidserne bøje opad, snart mere gennemgribende, det sidste dog kun i de friere efterligninger af Polykleitos's motiver. Endog den maleriske behandling af hårmassen, som er karakteristisk for Praxiteles, kan træffes, således i en efterligning af Kyniskos der er funden i Eleusis.

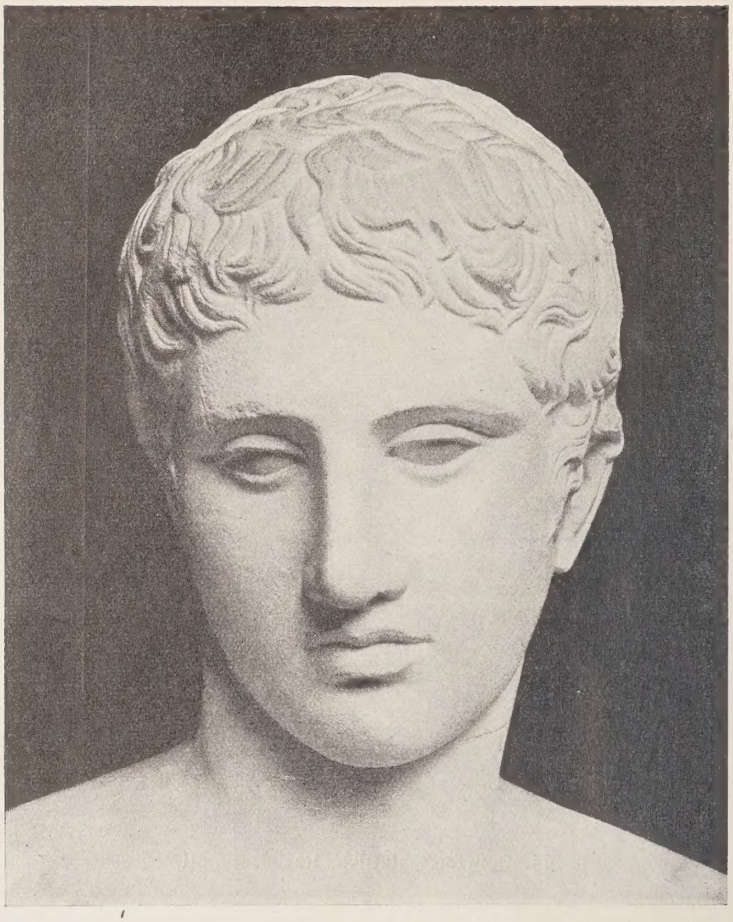
Det har været nødvendigt at minde herom for at vinde det rette standpunkt for forståelsen af et fint udført marmorhoved i Boston, der er blevet bekendt for nogle år siden. Sieveking[1] har søgt at bestemme det som en gengivelse af Polykleitos's Hermes, en figur der ifølge Plinius havde været opstillet i Lysimachia i Thrakien, og som

[1] Jahrbuch 1909, 1—7.



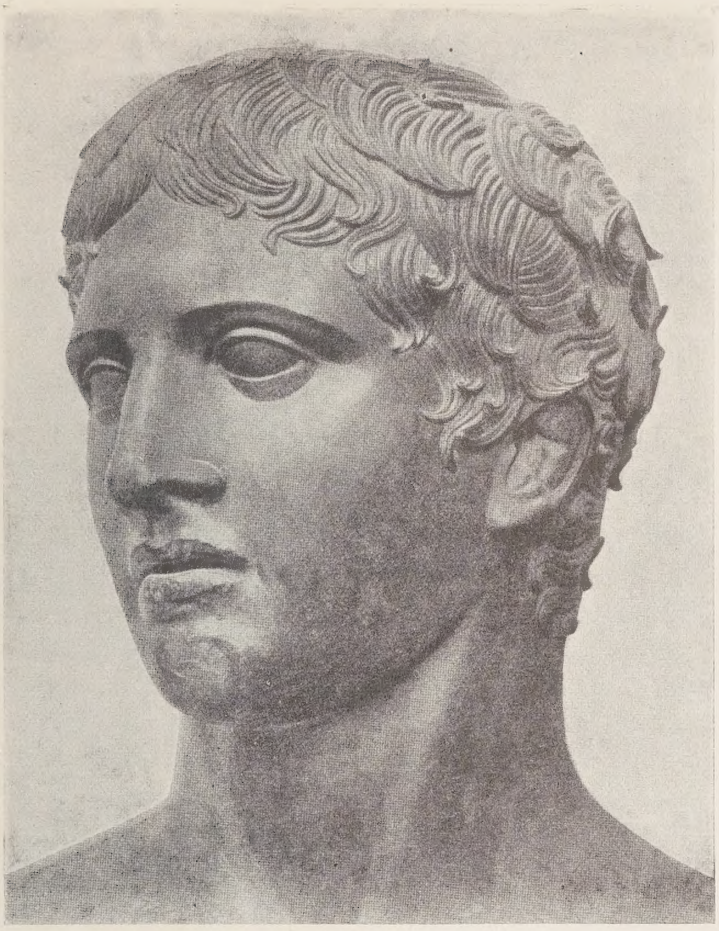
14. Doryforos-statuens hoved, Napoli.

på Plinius's egen tid formodentlig befandt sig i Rom. Lokkerne ligger langt løsere om hovedskallen end i de omtalte kopier, der giver et tro billede af Polykleitos's maner. Hårbehandlingen er af en helt anden karakter. Der foreligger nu i og for sig to muligheder. Enten kan Boston-hovedet høre til de værker, der står i et friere forhold til Polykleitos, idet kunstneren som udførte dem behandlede det givne motiv i sin egen tids ånd. Eller hovedet er, hvad Sieveking mener, en i alle enkeltheder tro gengivelse af et arbejde af Polykleitos. I første tilfælde er der intet mærkeligt i den friere lokkefylde; i det andet må vi derimod antage, at Polykleitos's kunst er undergået en iøjnefaldende stilændring. Hvilket af de to alternativer der er det rigtige, lader sig imidlertid afgøre med sikkerhed. Ansigtets modelering, med det stærke spil i kindens overflade, er ganske forskellig fra de arbejder, hvori man hidtil har set tro kopier efter Polykleitos. Sieveking, der rigtig har set denne væsensforskel,



15. Kyniskos's hoved, Petrograd.

mener, at hovedet i Boston er det eneste af alt, hvad der er bevaret af oldtidens kunst, der viser hvorledes et polykleitisk ansigt har set ud. Denne fortvivlede konsekvens burde have vist ham, at han var på urette vej. Den detaillerede behandling af hovedets bløddele passer slet ikke til den polykleitiske gengivelse af kroppens muskulatur, der alene er rettet på det typiske og holder sig til de store træk. Det nervøst bevægede ansigt hører overhovedet ikke hjemme i 5. århundredes kunst, men i 1. årh. e. Chr., og i denne tidsalder kan man også træffe den samme hårbehandling som i Boston-hovedet. Endelig er blikket ikke så åbent som i de stiltro kopier; øjnene nærmer sig mere til den aldeles upolykleitiske mandelform, og muskulaturen over den ydre øjenkrog har en fylde og blødhed, der er Polykleitos ganske fremmed.



16. Doryforos's hoved, bronzekopi af Apollonios, fra Herculaneum.

Til støtte for sin opfattelse af Boston-hovedets karakter har Sieveking ikke kunnet henvise til andre arbejder fra samme kunstskole, i original eller kopi, men alene anført et løsrevet citat af Polykleitos's ovenfor omtalte skrift Kánon. Efter den almindelige opfattelse (som Sieveking slutter sig til) oversættes stedet således: »Arbejdet er på det allervanskeligste stadium, når man i bearbejdelsen af leret er nået til en negls tykkelse«, d. v. s. til den allerfineste gennemarbejdelse. Gengivelsen er rimeligvis urigtig[1], og i hvert fald kan et litterært citat umulig vise, at en sådan ansigtsmodelering er polykleitisk. Jeg kan derimod sætte et andet, fra den dom, der er udtalt over Polykleitos's kunst hos Quintilian: »Han gav menneskeskikkelsen en ynde, der overgår naturen, men synes

[1] Se tillæg X (s. 159).

17. Polykleitisk hoved, Boston.

ikke til fulde at have ævnet den guddommelige højhed; også den modnere alder skyede han, og han vovede sig ikke ud over de glatte kinder«. Ungdommens glatte kinder er just det karakteristiske for Polykleitos's statuer. De er glattere, end en nutids billedhugger vilde forme den, holdte i jævne flader, savner livets fine spil. Ansigterne viser ikke præg af et sjæleliv, der tumler med dybe problemer. De vidner om en kærnesund, men jordbunden natur. De ynglingeidealer, Polykleitos gav udtryk, har ingen vid horizont, hans egen kunst ikke heller. Men indenfor de snævre grænser nåede han det fuldkomne. Ingen kunstner har fået en sådan eftervirkning som han.

TILLÆG.

I. *Litterære kilder og indskrifter.* Polykleitos og hans kunst: Plinius, Naturalis historia 34, 55—56; Quintilian, Institutio oratoria 12, 10, 7. — Efterretningerne om Polykleitos's skrift »Kánon« bedst sammenstillede hos Diels, Fragmente der Vorsokratiker[2] I s. 228—229,[3] I s. 294—295. — Papyros med nye kronologiske holdepunkter for P.s liv og virksomhed: Grenfell og Hunt, The Oxyrhynchus Papyri II 85 ff. nr. 222; Robert, Hermes 1900, 185—190. — Fodstykker til polykleitiske statuer i Olympia: *Kyniskos*: Inschriften von Olympia nr. 149 = Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer nr. 60; *Pythokles* (452 f. Chr.): Inschr. nr. 162—163 = Loewy nr. 91; *Aristion* (452 f. Chr.): Inschr. nr. 165 = Loewy nr. 92; *Xenokles*: Inschr. nr. 164 = Loewy nr. 90. — Fodstykke til en kopi af Pythokles-statuen, fundet i Rom: Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma 1891, 280 ff. pl. 10, 1 (Mitteil. des archäol. Instit., Römische Abteilung 1891, 304—306); her nedenfor s. 155 fig. 18.

II. *Polykleitos's levetid.* Vi har ovenfor set at statuen af Kyniskos må være bleven til kort efter 460. Det har sikkert været den første statue, P. har udført til Olympia; forud for 464 indeholder papyrossen i hvert fald intet navn, der står i nogen forbindelse med ham. Den tilhører da begyndelsen af hans kunstnerbane. For dennes slutning har vi et lignende holdepunkt: Polykleitos udførte det chryselefantine tempelbillede til Hera-tempelet ved Argos efter branden i 423. Selv om det er taget i arbejde kort efter, er der dog medgået nogle år hertil. Fuldførelsen falder formodentlig mellem 420 og 410. Det er meget lidt rimeligt, at dette arbejde skulde være overdraget en kunstner, der var over 70; det er endvidere lidet rimeligt, at en kunstner, der endnu ikke var fyldt 20, skulde have fået tildelt udførelsen af en statue til Olympia. Følgelig må Polykleitos efter al sandsynlighed være født mellem 490 og 480. — Man havde kunnet slutte sig hertil, allerede inden Oxyrhynchos-papyrossen blev funden. Platon nævner i Protagoras 328 c Polykleitos's sønner som exempler på den bekendte sandhed, at store mænd ikke just altid får betydelige sønner; de er altså så gamle, at man allerede kan skønne om, hvad de ævnede, altså vel henved 30 år. Dialogen foregår 433 eller 432 (ifølge Sauppe): de er altså fødte omkring 460 — deres fader Polykleitos følgelig efter al rimelighed 20 à 30 år tidligere, d. v. s. mellem 490 og 480. Dersom man ikke tillægger dette regnestykke bindende kraft, fordi Platon kan begå anakronismer, når det passer ham, så står der til overflod på det anførte sted, at Polykleitos's sønner er på alder med Paralos og Xanthippos (Perikles's sønner), hvad der ikke *kan* være nogen anakronisme — og herved kommer vi igen til de samme årstal. Xanthippos døde nemlig af pesten år 430 og havde da været gift i nogen tid, d. v. s. hans fødselsår falder i det seneste 460—450.

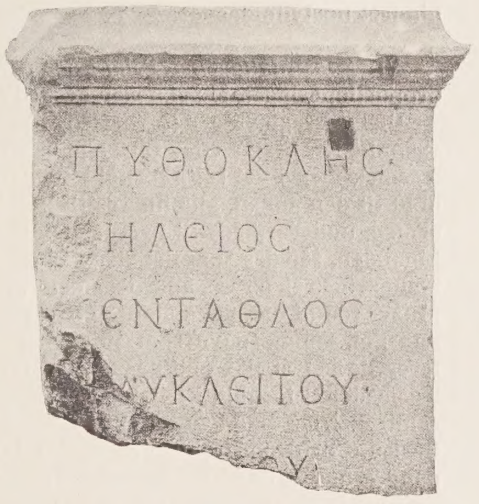
Den sidste udtalelse om Polykleitos's levetid, jeg kender, er Belochs i hans Griechische Geschichte II 1^2 (1914) s. 215^1. Jeg veed ikke, om man skal le eller græde over en sådan behandling af et kronologisk spørgsmål. Det eneste faste holdepunkt, Beloch regner med, er årstallet 423 (Heraions brand), resten er raisonnement: Argos var i krig, Hera-statuen kostede mange penge, derfor er det »kaum denkbar«, at den blev færdig før år 400. Ud fra dette grundlag forkaster Beloch Platons angivelse om Polykleitos's sønner (han citerer galt: Prot. 311 c istf. 328 c). Da han ikke kan komme bort fra det årstal, papyrossen giver for Aristion og Pythokles (452 f. Chr.), hvis statuer Polykleitos udførte, må årstallet 452 følgelig borteskamoteres fra Polykleitos's kunstnerbane. Meget simpelt. Enten er statuerne, siger Beloch, udførte længe efter sejrene i Olympia (om dette har jeg talt ovenfor, s. 130 f.), eller også behøver vi blot at konstruere en ukendt kunstner af navnet Polykleitos. Oldtidens tradition kendte to, Beloch har nu fundet nr. 3! Og denne nr. 3 er den ældste af dem alle, har levet længe før den »store« Polykleitos. Højst mærkeligt, at hans tid passer fuldstændig til »anakronismen« i Platons Protagoras, for Platon taler jo dog om den store Polykleitos. Men hvem har da skabt Doryforos? Eller er det 5. århundredes kunsthistorie

virkelig så usikker, at vi kan flytte den figur ned mod 400, hvor den store Polykleitos's virksomhed efter Beloch hører hjemme?

III. *Figurer, der står på eet ben, og lignende motiver.* Den ovenfor (s. 131) afbildede bronzefigur, der tydes som en pankratiast (se s. 134), er gengivet efter Bulle, Der schöne Mensch im Altertum[2] pl. 96 t. h.; figuren er 0.275 høj; den er fra Romertiden og funden i Autun (det antikke Augustodunum) i Frankrig, se Salomon Reinach, Bronzes figurés nr. 191; Reinach antager den vistnok med rette for udført efter en alexandrinsk original. Fig. 5 er fotograferet efter en 0.23 høj terrakottastatuette i Antiksamlingen (nr. 2035), der er funden ved Tarent; omtalt i Bulletino dell' instituto 1883, 35. Figurer, der står på eet ben, er i det væsentlige indskrænkede til »den lille plastik« og forekommer (mulig på ganske enkelte undtagelser nær) ikke før hellenistisk tid. Jeg giver exempler af forskellig art, idet jeg for kortheds skyld i de fleste tilfælde alene henviser til Reinach, Répertoire de la statuaire. Dansere: R. 2, 401—402; 3, 120; 4, 351, 8; 351, 9; Treu, Griechische Thongefässe in Statuetten- und Büstenform pl. 2, 2 (en 0.22 høj statuettevase fra Megara, forestillende en letklædt danserinde); Monuments Piot XVIII (1910) pl. 2. Hermes: R. 4, 72, 3. Athleter: R. 3, 155, 2; 4, 346, 2. Gøglere, der står på hænderne: Archäol. Anzeiger 1906, 142 fig. 11 (figurmotivet her urigtig sammenstillet med de ægyptiske svømmende kvinder; rigtigt hos R. 4, 350, 6); R. 2, 404; 3, 121, 3; 4, 350, 4. Det er overflødigt at anføre exempler på Eros-figurer, der rører jorden med det ene ben (eller slet ikke), og fremstillinger af den sandalløsende Afrodite. Med Polykleitos's kunst har ingen af disse figurer det mindste at gøre. I det 6.—5. årh. f. Chr. leder man vel i det hele, selv blandt småfigurer, forgæves efter sådanne motiver. De dansende eller løbende Silener med hestehove (R. 3, 16, 2; Carapanos, Dodone pl. 9; Archäol. Anzeiger 1910, 49, nr. 7, fig. 4) kan ikke ret gælde for undtagelser; de hører fuldt så meget sammen med de galopperende heste, der kun rører jorden med baghovene, som med menneskefigurerne og er for en del kun let forvandlede reliefskikkelser. Kun en tilsyneladende undtagelse er en archaisk bronze fra Makedonien, der forestiller en kriger i færd med at iføre sig benskinner: R. 4, 100. Det er nemlig i virkeligheden en relieffigur til anbringelse på særskilt baggrund (bas-relief découpé: jfr. Staïs, Marbres et bronzes du Musée National d'Athènes, 2e édition, 1910 s. 306 og 309 nr. 7550): i fladekunsten forekommer i 6.—5. århundrede stundom figurer, der står på eet ben som så mange andre motiver, den frie plastik ikke indlod sig på; en del exempler hos Weege, Jahrbuch 1916, s. 139—140; boldspiller: Conze, Attische Grabreliefs II 2 nr. 1046 pl. 203 sammenholdt med Notizie degli scavi 1883 pl. 8, 29 (Athenische Mitteil. 1891, 396 f.).

IV. *Polykleitos's statue af Pythokles.* Fodstykket i Olympia (se fig. 10) viser at Polykleitos endnu 452 ikke har gennemført det ovenfor (s. 134) behandlede stå-motiv i alle tilfælde. Som Studniczka har påvist (Jahreshefte 1906, 131—138), står figuren endnu i overgangsstilens maner, med begge fodsåler rørende jorden i hele deres længde. Dette forekommer selvfølgelig af og til i senere tid og er intet tegn på, at Pythokles-statuen skulde være ældre end Kyniskos: en kunstners løbebane lader sig ikke opstille som et mathematisk skema. Loewys hypothese, at Diadumenos skulde være identisk med Pythokles, må efter det anførte opgives, men var også af andre grunde umulig (Wiener Studien 1902, 398—405; Jahreshefte 1905, 47. 275; 1906, 131—138; 1907, 326—329), jfr. s. 147 ovenfor. Sporene på fodstykket fortæller (som vist i Inschr. von Olympia 1896, s. 281 ff.) tydelig hovedtrækkene af statuens historie. Den har gjort front mod den afbildede smalside med indskriften: hullerne a—b er til to tapper under venstre fod, c—d til to under højre. Denne Polykleitos's statue er bleven fjærnet i oldtiden. Den måde, hvorpå man har løsnet den fra sin basis, viser at det er sket med forsigtighed og omtanke, altså ikke ved en ødelæggelse i krigstid. Med megen rimelighed har man tænkt på Neros plyndringer i Olympia (66 e. Chr.). Han gik ikke frem på må og få, men valgte ud, tog således af en større gruppe stun-

dom kun en enkelt figur (Pausanias 5, 25, 9. 26, 3). Han har åbenbart ladet statuerne »udvise«, som forstmanden udviser træer i en skov: således mener jeg at måtte forstå numeret IB (ɔ:12), der står indhugget på fodstykket. Det henviser til en skreven liste på samme måde som de numre, der i stort antal findes på fodstykker og altre i Asklepios-helligdommen ved Epidauros (se Athen. Mitteil. 1899, 380 ff.). Helligdommens forvaltning har dog ikke villet lade fodstykket stå tomt. Der er blevet anbragt en anden statue derpå, med front den modsatte vej. Fra den hidrører de to aflange fodspor p—q og r—s. Ved et såkaldt »fromt bedrag« har man givet denne surrogat-figur ud for at være Polykleitos's statue af Pythokles. Den nyindhuggede archaiserende indskrift (mellem hullet b og randen) gentager indholdet af de to ældre, af hvilke den ene (med navnet Pythokles) efter ændringen af fodstykkets retning vel ikke var til at se. Men Polykleitos's statue var altså slæbt bort for at føres til Rom. At den virkelig er nået derhen kan sluttes af, at der i Rom er fundet en basis, som har båret en kopi af Polykleitos's værk (se tillæg I; mærkeligt nok har udgiverne af Inschr. v. Olympia ikke kendt den). Den tåbelige påstand, som kan findes gentaget endnu (f. ex. hos Bulle: Der schöne Mensch[2] sp. 104), at der ikke skulde existere romerske kopier af kunstværker fra Olympia, er allerede herved tilstrækkelig gendreven. Indskriften på det romerske fodstykke er utvivlsomt afskreven efter den basis, hvormed Polykleitos's statue er bleven forsynet i sit nye domicil (Neros domus aurea?): *Πυθοκλῆς Ἠλεῖος πένταθλος* [*Πο*]*λυκλείτου* [*Ἀργε*]*ίου* ɔ: »Pythokles fra Elis, sejrvinder i femkamp, af Polykleitos fra Argos«; bogstavformerne viser hen til Hadrians eller Antoninernes tid. Den indeholder en oplysning, der ikke fandtes i den olympiske originalindskrift, nemlig angivelsen af kampen, hvori Pythokles havde vundet prisen. Neros konsulenter har altså benyttet en skreven liste over Olympionikerne (af lignende art som vor papyros fra Oxyrhynchos, se tillæg I). Tilføjelsen af kunstnernavnet i genitiv viser også hen til, at Polykleitos's statue er behandlet som et museumsstykke. Var Belochs hypothese (se tillæg II) rigtig, så har Nero eller hans kommissærer løbet med limstangen: de har troet, at de førte en statue af den »rigtige«, den »store« Polykleitos til Rom, og så har de kun fået fat i en gal Polykleitos, hvis existens først er bleven opdaget af Beloch i 1914.



18. Fodstykke til en kopi af Pythokles, Rom.

V. »*Hælsparkeren*« *i den litterære overlevering.* Det er ovenfor (s. 134) efter Wölfflin udviklet, at læsemåden talo incessens hos Plinius (34, 55) må være fremkommen ved en forskrivning af telo incessens. Anledningen til fejlen er ikke vanskelig at finde: det er ordet talis i næste linie. At talo incessens også vilde være et højst mærkeligt navn på en figur, siger sig selv. Navnene skal jo ikke give gåder at gætte. Man måtte have ventet, at der var føjet et ord til, f. ex. »en *pankratiast*, der angriber med hælen«. Derimod falder telo incessens »een, der angriber med spyd« ganske i tråd med den sædvanlige udtryksmåde i statuebetegnelserne hos Plinius; jfr. f. ex. clipeo dimicans (35, 130) »een, der kæmper med skjold«. Den art betegnelser er selvfølgelig først skabte på græsk; Plinius har dels de græske udtryk, dels en latinsk oversættelse deraf. Forsøget på at hævde talo incessens som det rette ved at betragte det som oversættelse af det græske *ἀποπτερνίζων* må betragtes som opgivet. Ganske vist over-

sættes *ἀποπτερνίζειν* (navn på et trick i pankration, afledet af *πτέρνη* »hæl, ankel«) i de gængse lexika ved »sparke med hælen«, og samme eller lignende betydning tillægges ordet endnu af Jüthner i hans skrift »Philostratos über Gymnastik« (1909) s. 211. Men det er urigtigt, som bl. a. Gardiner har påvist i sin behandling af pankrations-terminologien (Journal of hellenic studies 1906, 19). Følgelig kan man heller ikke hefte etiketten *ἀποπτερνίζων* på den s. 131 afbildede pankratiastfigur. Det eneste sted, hvor *ἀποπτερνίζειν* forekommer i græsk litteratur (Filostratos, Heroikos 54, Kaysers udgave s. 292, 27) betyder det tydeligt nok »brække ankelen« på modstanderen. Også analogien med *ἀποχειρίζειν, ἀποκεφαλίζειν* og lignende ord burde have hindret mistydningen.

VI. *Konstruktionen i Polykleitos's statuer.* Om Polykleitos's fremgangsmåde ved proportioneringen får vi nogen besked af et sted hos Galenos (De plac. Hipp. et Plat. 5 = Diels, Fragmente der Vorsokratiker I[2] s. 228 = Overbeck, Schriftquellen 959): »Skønheden består efter Chrysippos's mening ikke i forholdet mellem elementerne i legemet, men i det rette forhold mellem de enkelte dele, nemlig den ene fingers forhold til den anden, alle fingres til håndfladen og håndledet, disses forhold til underarmen, underarmens til overarmen, kort sagt alle legemsdeles indbyrdes forhold til hinanden, således som det står at læse i Polykleitos's Kánon. I dette skrift har Polykleitos belært os om alle legemets proportioner; sin theori har han givet udtryk i praxis ved at danne en statue i overensstemmelse med theoriens krav. Den figur gav han det samme navn som sit skrift: Kánon«. Konkrete proportioner er kun overleverede eet sted i oldtidens litteratur, hos Vitruvius 3, 65. Her sættes de enkelte legemsdele i forhold til hele legemshøjden: hovedet = $^1/_8$, ansigtet (ɔ: hage til hårrand) = $^1/_{10}$, foden = $^1/_6$ osv., se referatet hos Kalkmann, Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst (1893) s. 9 f. Ansigtet deles i tre lige høje dele: pande—næse—underansigt. Disse regler, siger Vitruvius, har berømte gamle malere og billedhuggere fulgt. Det lå nær for den nyere forskning at antage disse anonymt overleverede proportionsregler for i sidste instans at gå tilbage til Polykleitos. Således endnu Diels i Archäologischer Anzeiger 1889, 10. Men en nøjere undersøgelse af de bevarede polykleitiske figurer har vist, at det ikke kan være tilfældet. Hos Polykleitos er hovedets højde = $^1/_7$ af hele figurens, hos Vitruvius kun $^1/_8$. Også andre mål viser uoverensstemmelser, der gør det sikkert, at Vitruvius's regler skyldes en yngre kánon (se Kalkmann s. 42—43). Om de iagttagne proportioner i polykleitiske arbejder se Kalkmann s. 36—41; Eugen Petersen, Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma 1890, 193.

Bulle, Der schöne Mensch[2] sp. 101 hævder, at der gennem hovedlinierne i forsiden af Doryforos's (Kánons) krop lader sig lægge 4 tværsnit, der alle skærer hinanden i samme linie, idet de skråner stærkere og stærkere nedefter, svarende til bøjningen af legemets lodrette midtaxe: nemlig gennem nøglebenene (vandret plan), nedre rand af brystmusklerne, midien, nedre afslutning af kroppen. Jeg har ikke midler til at prøve rigtigheden af Bulles iagttagelse og forstår ikke ret, om han mener, at Polykleitos har bestemt legemsbøjningen ved hjælp af denne konstruktion. I så fald må der sikkert vares derimod. Selv en theoretiker som Polykleitos kan man tillægge for megen theori. Vi rører her ved et spørgsmål af stor rækkevidde. I alle vel komponerede kunstværker vil der findes bestemte axer, retningslinier, proportioner. Men deraf følger ikke, at kunstneren ikke skulde have skabt sit værk efter umiddelbar iagttagelse eller ud fra umiddelbar (d. v. s. ikke konstruerende) skønhedsfølelse. Bulle vil gærne se mathematik alle vegne. Hans opstilling af den mathematiske konstruktion i Myrons Athena og Marsyas (Jahrbuch des arch. Instit. 1912, 195 f. fig. 23) er et slemt exempel herpå; jfr. Neue Jahrbücher für das klass. Altertum 35, 1915, s. 11 fig. 5. Når Niels Skovgaard (Apollon-gavlgruppen fra Zeus-tempelet i Olympia s. 16 fig. 5) fører hovedlinierne i begge gavlgrupperne i Olympia tilbage til et simpelt skema, og Prandtl (Jahrb. des arch. Instit. 1906, 40 f.) har opstillet den »retningslov«

for Parthenongavlene, at hovedlinierne i figurerne (i al fald nærmest midten) står vinkelret på gavlskråningen, så ligger heri vel ikke, at disse linier bevidst skulde være lagte til grund for kompositionen. Anderledes med legemsproportionerne. Polykleitos har været en så bevidst theoretiker (jfr. Diels, Antike Technik (1914) s. 14—15), at proportionerne i de mange polykleitiske figurer fortjente en grundigere undersøgelse, hvorved man vel skulde gå frem efter de vink, stedet hos Galenos giver.

VII. *Bueskydning som idræt hos Grækerne.* Ved de fire store nationalfester på Grækenlands fastland holdtes ingen væddekamp i bueskydning. Dette hænger utvivlsomt sammen med den gammeldoriske foragt for buen som krigsvåben, der også strakte sig til andre egne af Hellas. Modig var efter dorisk opfattelse kun den, der kæmpede ansigt til ansigt med sin fjende og krystede spydet eller sværdet i sin hånd. For så vidt har Pausanias ret i sin ytring (1, 23, 4), at buen ikke var noget »nationalt våben« i Hellas. Men sådan havde opfattelsen ikke været i tidernes morgen, og den blev heller ikke stående uforandret. Krigens hårde virkelighed nedbrød den ensidige aristokratiske tro på hopliternes fortræffelighed. En genklang heraf findes i det advokatoriske indlæg »bueskyttens dadel og ros« i Euripides's Herakles v. 160 ff. og 188 ff. (jfr. Wilamowitz's udgave I^1 s. 344 f.; I^2 s. 139 f.). Platon anbefaler flere steder øvelse i bueskydning. Det er da urigtigt, når det i al almindelighed (i henhold til ytringer som den anførte af Pausanias) siges, at skydning som idræt var foragtet hos Grækerne. Det gælder kun om fastlandet og selv der kun med nogen indskrænkning. I begge de homeriske digte forekommer en bekendt kapskydningsscene (Iliaden 23, 850 ff., Odysseen 21. sang »bueskydningen«, jfr. mine Archäologische Studien, 1904, s. 31—47); god oplysning om skydningens stilling i det almindelige omdømme giver også Odysseen 8,215 ff. På Kreta agtedes buen bestandig højt; de kretiske skytter var berømte hele oldtiden igennem; fra Kreta fik de atheniske efeber deres skydelærere (Dittenberger, Sylloge[2] II 520 l. 28: 281 f. Chr.; 521 l. 53: 100 f. Chr.). Hos Ionerne har bueskydning åbenbart været en yndet idræt og det ikke blot i den tid, hvorom Iliaden og Odysseen bærer vidne. Skydelærere for efeberne omtales i en indskrift fra Teos (Syll.[2] 523 l. 22, 25, 37). Blandt votivgaverne på Delos nævnes i et inventar fra c. 180 f. Chr. en *φαρέτρα Ἡρακλεωτικὴ χρυσοποίκιλτος τόξον ἔχουσα* (Syll.[2] 588 l. 33). Offentlige væddekampe i skydning kendes fra flere ioniske (og ionisk påvirkede) byer: Keos (Syll.[2] 522 l. 24 ff.), Samos (Syll.[2] 673 l. 10), Sestos (Dittenberger, Orientis Graeci inscriptiones selectae nr. 339, 37, 64, 69, 82), Olbia (Jahreshefte 1901, Beiblatt s. 57: her anføres i en indskrift skyderesultatet: 282 *ὀργυιαί* = 501 m). Hertil tør medregnes Herakleia, da det ovenfor omtalte guldindlagte pilekogger med tilhørende bue utvivlsomt er kamppris fra en kapskydning, og Tralles, der lå nær op til den ioniske kyst og påvirkedes derfra (Syll.[2] 672 l. 5; 674 l. 5). Forholdet er altså det, at buen som yndet og almindeligt våben i den archaiske tid er bleven trængt i baggrunden på det græske fastland, især i de doriske egne. Mindet om en ældre og oprindeligere værdsættelse af den holdt sig i sagnskikkelsen Herakles, hvis gamle værge buen var (det ser ud som en skæbnens ironi, at en bueskytte som han blev Doriernes nationalhelt), og i det virkelige liv på øerne og på Lilleasiens vestkyst. (Yderligere enkeltheder om bueskydningen vil formentlig findes i det mig ukendte skrift af Bulanda, Bogen und Pfeil bei den Völkern des Altertums, Wien 1913).

VIII. *Doryforos's spyd.* Hauser søger at hævde, at Doryforos ikke kan forestille en athlet, fordi der ved athletiske øvelser brugtes en spydstage uden od og dop, medens Polykleitos's statue bærer et kampspyd. Beviserne for det sidste glipper, som vi har set ovenfor (s. 143). Gengivelsen i relieffet fra Argos har ingen beviskraft for en sådan detail, og venstre hånd på statuen fra Pompeji er moderne. Heller ikke navnet Doryforos oplyser noget om formen af det spyd, ynglingen bærer. Selv om *δόρυ* alene betød et spyd til nærkamp (»Stosslanze«), er der intet i vejen for, at *δορυφόρος* (ved en katachrese, om man vil) kan betegne een, der bærer et kastespyd.

Hausers hele skarpe adskillelse mellem *δόρυ* og *ἄκων* er vilkårlig, og en utilgivelig flovse er det, at de skulde forholde sig til hinanden som en pistol til et gevær (Jahreshefte 1909, 104). Grækerne gør ikke på den måde forskel på de to våben. Om nogen af de olympiske guder var væbnet med det svære kampspyd (*δόρυ*), så var Athena det. Ikke des mindre lader digteren af den 28. homeriske hymne gudinden svinge *ὀξὺν ἄκοντα*. Og omvendt bruger de homeriske helte gladelig deres *δόρυ* til kast. Ønskes der et exempel fra senere tid, da findes et sådant hos Diodoros 17, 17, 2 (Alexander den store tager Asien i besiddelse ved fra skibet at kaste sit *δόρυ*, så det borer sig fast i jorden). Ved siden af spydkastning som sport har de græske efeber også drevet spydkastning som øvelse i våbenbrug, til krig og til jagt. Spydkast efter skive, med skarpe spyd (skiven er et skjold), findes afbildet på flere vaser, se Wolters, Zu griechischen Agonen (1901), tavlen; Journal of hellenic studies 1907, 271 pl. 20. En ynglingefigur med skarpt spyd behøver altså ikke at forestille en soldat, jordisk eller heroisk, men kan udmærket godt være en ung mand i øvelsesskolen; en soldat skulde helst også have skjold og hjælm, hvad efeben, der øver sig, ikke behøver.

Men der lader sig føre et ganske godt sandsynlighedsbevis for, at Doryforos har båret et stumpt øvelsesspyd. Med mere ret end det argiviske relief kalder Hauser (Jahreshefte 1909, 106) en gemme i Berliner museet til vidne. Gemmeskæreren har ingen bihensigt haft; han har kun efter ringe ævne villet gengive Polykleitos's berømte værk. Men uheldigvis vidner gemmen imod Hauser. Da afbildningen i Furtwänglers gemmeværk (pl. 44, 40) ikke tillader at se den detail, hvorpå det kommer an, hidsættes her (s. 160) en fotografisk forstørrelse efter aftryk af gemmen, som jeg har modtaget ved professor Zahns godhed. Den korte stage bærer hverken spydblad eller dopsko (saurotēr) som et kampspyd, men afsluttes både foroven og forneden med en afrundet knop. Ved en unøjagtighed går den fordybede linie, der angiver stagen, foroven lidt igennem knoppen, så det ser ud, som om stagen endte i en lille pig. Figuren på gemmen fører altså et øvelsesspyd, ikke et kampspyd. Det har allerede Furtwängler rigtig erkendt (Gemmen II, s. 215), og inden Hauser bestred det, burde han have undersøgt sagen til bunds. Spyd med knopper på spidsen (til øvelsesbrug) omtales hos Polybios (10, 20, 3: *γρόσφοι ἐσφαιρωμένοι*) og Xenofon (*Περὶ ἱππικῆς* 8, 10: *ἀκόντια ἐσφαιρωμένα*).

IX. *Doryforos og Diadumenos som personnavne.* Een af de personer, der spillede en rolle ved Neros hof, hed Doryforos: Cassius Dio 61, 5, 4; han blev dræbt ved gift år 62: Tacitus, Ann. 14, 65. I de attiske efeblister er Doryforos ikke noget sjældent navn. Følgende steder forekommer det dels som navn på en efeb, dels som navn på faderen til en efeb: Corpus inscr. Attic. III 1110, 16; 1139, 18; 1142, 2; 1155, 16; 1165, 19; 1306, 14. På den tid, her kommer i betragtning, brugtes ordet Doryforos 1) i betydningen drabant, livvagt (hos en fyrstelig person); 2) statist i theatret; 3) som betegnelse for Polykleitos's berømte statue. At græske borgere skulde have taget navn fra 1)—2) er utænkeligt; følgelig må 3) være kilden, hvad der desuden støttes ved parallelen med Diadumenos. Dette forekommer endnu almindeligere end Doryforos; det indeholdt jo også et godt omen. Den ovenfor (s. 145) omtalte gravsten i Vatikanet, som indeholder en direkte tilknytning til Polykleitos's statue, er omtalt og beskreven Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom (1. udg.) I nr. 131; Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma 1887, 117; Corpus inscr. Latin. VI 2 nr. 10035; Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I 214 og 612; Amelung, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums II (1908) s. 28, nr. 7 a, pl. 3 og 4. Desuden kender jeg følgende exempler på navnet: Kern, Inschriften von Magnesia a. M. nr. 284 (M. Quintius Diadumenus, frigiven af en [M. Quintius] Atticus); graffiti i en vandledning mellem Puteoli og Neapel, daterede 12. januar 65 e. Chr. (Diadumenus Antonianus, kejserlig frigiven): Hermes 1883, 158—159 = Prosopogr. imp. Rom. II 9, nr. 58; Notizie degli scavi 1891, 204 (Cn. Haius Diadumenus); Prosopographia imp. Rom., II 9, nr. 57. I attiske efebkataloger

forekommer Diadumenos som navn på en efeb eller fader til en efeb Corp. inscr. Attic. III 1133, 139; 1145, 8; 1155, 17. På et relief i Louvre læses Diadumeni: Froehner, Notice de la sculpture du Musée du Louvre (1889) 29; Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I 613; men der er tvivl om ægtheden, se Friederichs-Wolters nr. 1875.

X. *Polykleitos's udtalelse om bronzeteknikken.* Det citat af Polykleitos's Kánon, hvortil der sigtes ovenfor (s. 151), findes to steder hos Plutarch (begge optrykte hos Diels, Fragmente der Vorsokratiker I [2] s. 229 = I [3] s. 295) i lidt forskellig form: *χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἁφίκηται* og *χαλεπώτατον τὸ ἔργον, ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται.* Diels anser den sidste form af citatet for at komme originalen nærmest og oversætter det: »Ihr Werk (das der Künstler?) ist im allerschwierigsten Stadium, wenn man mit der Thonbearbeitung zur Nageldicke (zur allerfeinsten Durcharbeitung) gekommen ist«. I 3. udgave tilføjer Diels (med henvisning til G. Wolff, Archäol. Zeit. 1864, 279), at han forstår udtrykket sprichtwörtlich »auf Nageldicke genau«. En kunstner som Polykleitos har åbenbart haft det materiale for øje, hvori hans egne arbejder udførtes, bronzen. I det 5. årh. f. Chr. kendtes ikke sammensat form (til afstøbning af en lermodel) så lidt som brugen af formsand (til støbning af figuren). Der kan kun tænkes på den teknik, man plejer at kalde *en cire perdue*; den anvendtes almindelig både til større og mindre figurer (se Blümner, Technologie IV [1887] 286 f. og Pernice, Jahreshefte 1904, 156 ff.). Men karakteristisk for den er netop, at lermodellen ikke modtager den sidste gennemarbejdning. Den overtrækkes med et voxlag af samme tykkelse, som metallet skal have. Overfladens modelering udføres i voxet. Følgelig er Diels's oversættelse af Kánon-citatet gal. Den rette mening måtte sikrest kunne findes ved samarbejde mellem en filolog og en praktisk billedhugger. — Efter at jeg ved øvelser over græsk plastik havde forelagt problemet i den her anførte form, har stud. mag. J. A. Bundgaard i forening med sin fader, billedhugger B., skaberen af Gefiongruppen, undersøgt de muligheder, der kunde være tale om ved den angivne teknik og foreslår at forstå stedet som følger. Hvad det især kommer an på at undgå, er at voxlaget (og dermed rummet, som skal fyldes af det smæltede metal) visse steder bliver for tyndt, hvad der kan ske, hvis kunstneren ved overflademodeleringen afarbejder for meget deraf. Herved vil nemlig lerkærnen (andet kan der ved teknikken en cire perdue ikke menes med *πηλός*) komme for nær ud til overfladen. Citatet må da oversættes: »Arbejdet bliver i højeste grad besværligt for dem, for hvem lerkærnen er kommen frem til neglen«, d. v. s. ligger så tæt under overfladen, at man kan skrabe ind til den med neglen. Det giver fortræffelig mening. Den eneste vanskelighed er, at Plutarch ikke synes at have forstået ordene ganske således — men han har kun haft dem på anden hånd (i et citat hos Chrysippos) og indleder dem forsigtig med et »vi tror, det er herom, at Polykleitos siger«.

XI. *Afbildningerne og deres kilder.* Fig. 1. Doryforos, marmorstatue i Napoli: efter Brunn-Bruckmann, Denkmäler pl. 273. — Fig. 2. Diadumenos, marmorstatue i Madrid: fotograferet efter den bronzerede afstøbning i Kunstmuseet (armene og båndet restaurerede). — Fig. 3. Kyniskos, marmorstatue i British Museum: efter Brunn-Bruckmann, Denkmäler pl. 46. — Fig. 4. Pankratiast, bronzefigur i Louvre: efter Bulle, Der schöne Mensch [2] pl. 96. — Fig. 5. Danser, terrakottafigur i Antiksamlingen: fotograferet efter originalen (jfr. s. 154, III). — Fig. 6. Danserinde, statuettevase i Berlin: efter Treu, 35. Winckelmannsprogram pl. 2. — Fig. 7. Den sejrende athlet smykkes, attisk vasebillede: efter Archäologische Zeitung 1853 pl. 52. — Fig. 8. Diadumenos, marmorstatue funden på Delos: efter Monuments Piot III pl. 14. — Fig. 9. Relief i Argos: efter Athenische Mitteilungen 1878 pl. 13. — Fig. 10. Fodstykke til Polykleitos's Pythoklesstatue i Olympia: efter Jahreshefte des österreich. archäol. Inst. 1906, 132 fig. 53. — Fig. 11—12. Hovedet af Diadumenos-kopien i Madrid: efter Loewy, Die griechische Plastik (1911) fig. 172 a—b. — Fig. 13. Fragment af et Diadumenos-hoved i Thorvaldsens

Museum: fotograferet efter originalen. — Fig. 14. Hovedet af Doryforos-kopien i Napoli: efter Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen nr. 510. — Fig. 15. Kyniskos's hoved, marmorkopi i Petrograd: fotograferet efter afstøbningen i Kunstmuseet. — Fig. 16. Doryforos's hoved, bronzekopi af Apollonios i Napoli: efter Bulle, Der schöne Mensch[2] pl. 203. — Fig. 17. Polykleitisk hoved, marmorkopi i Boston: efter Jahrbuch des deutsch. archäol. Instituts 1909 pl. 1. — Fig. 18. Fodstykke til en kopi af Polykleitos's Pythokles-statue, Rom: efter Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma 1891 pl. 10. — Fig. 19 (slutningsvignet). Gemme, der gengiver Polykleitos's Doryforos, i Antiquarium, Berlin: fotografisk forstørret (c. 5 : 1) efter gibsaftryk (jfr. s. 158).

November 1918. CHR. BLINKENBERG

N. A. Abildgaard: Ymir og Audhumble. Gave fra Professor, Dr. phil. Cl. Wilckens.

MUSEETS SIDSTE FORØGELSER AF ÆLDRE DANSK MALERKUNST

Som Gave fra Professor, Dr. phil. Cl. Wilckens har Museet i 1918 modtaget en Skitse af *Abildgaard* med et mærkeligt Emne.

Den fremstiller nemlig intet mindre end Verdens Skabelse, saaledes som den berettes i Snorres Edda. Scenen er den Urverden, hvor Gnister fra Muspelheim er fløjet over Ginnungagaps dybe Svælg til Niflheims nordiske Isfjelde og har fremkaldt de første levende Væsner. Jætten Ymir finder Næring ved at die af Koen Audhumble, der har slikket Stenenes salte Rim, og ved Kæmpens Fødder fødes hans første Børn paa lignende Maade som Dragesæden i vort Billede af Salvator Rosa vokser op af Jorden; kun synes deres Opvaagnen til Livet mere tøvende og smertefuld.

Skitsen er storstilet ved sine klare, faste Linier og ved den fan-

tastiske — ogsaa i rent dekorativ Henseende fortrinlige — Virkning af de røde Ildstrømme, der fæstnedes til at lyse over den nyskabte Jord. Mod denne Skitse blegner ikke blot alle ældre og samtidige Forsøg paa at fremstille vore Oldsagn[1], men ogsaa en stor Del af de senere; fremfor Flertallet af disse nærmer Abildgaards Skitse sig til Grundvigs Opfattelse af Oldtidsdigtningens Karakter som noget »vildt og grueligt.« Hvis Skitsen havde været alment kendt, kunde den have været et afgørende Indlæg i den taabelige Strid, der længe efter Abildgaards Død rasede om »den nordiske Mythologies Brugbarhed for de skiønne tegnende Kunster.«

To Udkast til denne Fremstilling findes i Stockholms Nationalmuseum. Den ene af disse, der af Abildgaard selv er betegnet som »Skabelsen efter Edda,« har paa Bagsiden Kladden til en saalydende Billet: »Fratello carissimo! Date mi la nuova della vostra figlia, e del Ebreo se ci stato edonike delle nosta partenza N.A.« Abildgaard studerede i Rom dansk Oldtidshistorie og han kan her have læst Jacob Schimmelmanns 1777 i Stettin udgivne Bog »Die Isländische Edda«, fra hvis »Dritte Parabel«[2] han aabenbart har hentet Skitsens Emne. Som varm Beundrer af Michelangelos bibelske Skabelseshistorie kan han nok have følt Interesse for den nordiske. Men Skitsen synes dog at stamme fra en Tid, der er senere end Abildgaards i 1778 afsluttede Romeraar. Dens Tone og Behandling minder om de af Clemens 1789 gengivne Billeder til Niels Kliim, hvis underjordiske Tyr er en nær Slægtning til den mythologiske Ko. Den er i hvert Fald malt længe før den i 1805 stedfundne Samtale, Oehlenschläger omtaler i sin Levnetsskildring (I, S. 262): »Da jeg fortalte Abildgaard, at jeg var begeistret for nordisk Mythologie, gjorde han mig først de sædvanlige Indvendinger; men da jeg havde meddelt ham nogle af mine Ideer, betragtede han mig med stor Opmærksomhed; hans spodske Smil forvandlede sig til en alvorlig Forundring, og da jeg var færdig, sagde han: Ja jeg er, ved Gud, ikke den Mand, som sætter sig imod noget Godt og Sindrigt, fordi det er Nyt!« Rimeligvis var Oehlenschläger kun en Skoledreng, da Abildgaard gav sin marvfulde Fortolkning af et af den nordiske Mythologis største og vanskeligste Emner.

Grosserer M. E. Meyer har i 1918 skænket Museet *Jens Juels* Me-

[1] De er udførligt omtalte i P. Johansens Bog *Nordisk Oldtid* og *dansk Kunst*, hvor Wiedewelts ynkelige Thor er gengivet S. 31.

[2] Med Fodnoten: »Die Kuhe oder das Odumla, ist ohnzweifel ein ernährendes ganze«.

Jens Juel: Skitse til et Gruppebillede.

daljonportræt af Skuespilleren Frederik Schwartz, udmærket malt som et hvidt Marmorrelief paa en mørkgraa Baggrund (gengivet S. 172). Da det smukke, noget fedladne Hoved er anbragt paafaldende lavt i Billedet, synes det bestemt til at ses nedenfra, maaske til at anvendes over en Dør. I M^me^ Clemens' Stik efter dette Billede (Strunck, Nr. 2621 b) er derfor Hovedet rykket et godt Stykke op. Juel har aabenbart delt den af P. A. Heiberg i Kobberstikkets Underskrift udtalte Beundring for Schwartz' omfattende Talent; det af Museet i 1913 erhvervede store Portræt hører til de smukkeste Arbejder fra Juels senere Aar; desuden nævnes et Pastelportræt af Schwartz paa Auktionen efter Juel i April 1803.

Samlingen af Juels Skitser er i 1918 forøget med et Gruppebillede af tre Børn. Belyst af et fra venstre indfaldende Sollys staar to hvidklædte blonde Smaapiger op bag et Bord med en Frugtkurv, fra hvilken deres lille Broder, som ses til venstre i Halvskyggen, erobrer sig et Æble. Grupperingen er nydelig og Skitsen aandfuldt malt, Frugterne med udsøgt Delikatesse. Børnene tror vi at kende igen. De genfindes utvivlsomt med en lignende Lysvirkning og Farveholdning, men i fri Luft, i en anden af Juels Skitser i Museet. Den største af Pigerne er altsaa Kunstnerens ældste Datter Julie, som omtrent 20 Aar senere er bleven malt som Eckersbergs lykkelige Hustru, den mindste Suzanne, der efter Søsterens Død traadte i hendes Sted. Ogsaa af hende har Museet et Portræt fra Eckersbergs Haand; i Privateje findes en Skitse, hvor hun staar i Karnevalsdragt.

Eckersberg synes at have interesseret sig for Karnevalsdragter, han komponerede en saadan til en af Julies og Suzannes Veninder. I hans Dagbog fandt Emil Hannover en Notits om et i November 1828 paabegyndt Maleri med en Karnevalsscene, og da dets Fuldførelse ikke omtales, var der god Grund til at tro det identisk med det paa Auktionen efter Eckersberg 1854 under Nr. 31 solgte ufuldendte Billede, hvor en Harlekin danser mellem to unge Piger. Den bekendte Samler Musiker R. C. Rasmussen sønderskar Billedet for at dets største og mest udførte Parti, naar det indrammedes med runde Hjørner, kunde blive et passende Modstykke til et Billede af Carl Bloch. Dette til Museet i 1918 købte og S. 51 gengivne Brudstykke maa vel ogsaa siges at have en ret god Billedvirkning, men Kompositionens oprindelige Holdning og Mening er desværre tabt. Den i Privateje bevarede Figur af den ene Danserinde er tilføjet paa Afbildningen S. 53.

Enhver Antydning af Karnevalets Baggrund mangler. Men det er utvivlsomt det romerske Karneval; selv Harlekin er her med sin graa Hat »à la bergamasque« en typisk italiensk Maskefigur. Hannover mener ogsaa nu, at Eckersbergs Auktionskatalog med Rette har angivet Billedet som malt i Rom. Det synes bevist af dets Behandling og især af dets Farve. Intet andet af Museets Figurbilleder har en saa tindrende Klarhed. Danserinden med det saftrøde Skørt og sorte Livstykke træder højst effektfuldt frem foran hvidklædte Figurer med lysblaa Tørklæder, og der er et udsøgt koloristisk Raffinement i Virkningen af Pierots grønligt graa Silke-

Constantin Hansen: Barneportræt. Gave fra Generalkonsul Johan Hansen.

dragt mod de hvide, graagule og orange Farver længst til venstre. — Kun Skade, at Danserindens Maske er altfor godt kødfarvet! — Ved sine intense Farver og livlige Figurer er dette Billede som skabt til at danne et straalende Midtpunkt for Eckersbergs romerske Prospekter i Museet.

Begrundet paa et altfor rigt Stof kan Aarsskriftet først i sit næste Bind bringe Joakim Skovgaards af Kunstforeningens Mindeudstilling fremkaldte Afhandling om *P. C. Skovgaard,* af hvis Arbejder Museet i 1918 har erhvervet et fortrinligt Studie fra Nysø og i 1919 som Gave fra Agnete og Joakim Skovgaard modtaget det herlige, ufuldførte Aftenbillede. Et af *Lundbyes* første Forsøg paa at male et hæderligt Studie efter en Ko er blevet Museet testamenteret af hans Ungdomsven Frølich. Og naaede end en Tak til Generalkonsul Johan Hansen for *Constantin Hansens* Portræt fra 1850 af Elise Køhke, den lille Pige med Koppen, at slippe med blandt Noterne i Aarsskriftets sidste Bind, bør den gentages her, da Billedet først i

1918 efter en forskønnende Rensning er bleven fremhængt i Museet. Det er indtagende elskværdigt i Opfattelsen, sjælfuldt og fint i Udtrykket; dets stilfulde Holdning og faste Sikkerhed i Penselbehandlinger viser de Værdier, han har indvundet ved sine Studier i Pompeji og dekorative Arbejder. Den tungt brunlige Farvegivning viser rigtignok ogsaa hvad han havde tabt. Den Farvesans, der havde udmærket Eckersberg og Ungdomsværkerne af hans Elever, svandt bort i den følgende Periode, hvor Høyen, der med Undtagelse af C. A. Jensen havde alle de bedste Malere med sig, søgte at værne vor Malerskoles nationale Ejendommelighed ved at sætte Bom for enhver Indflydelse fra nyere europæisk Kunst.

Hvad vore »Europæere« lærte af tysk Stil og Manér syntes at give ham ubetinget Ret. Kun faa af dem søgte til det fjærne Paris. Mellem dem var den tidligere dybt foragtede *David Jacobsen,* et Par Aar ældre end Dalsgaard, Exner og Vermehren. Han hørte visselig ikke til de store Lys; hans Udstillingsarbejder var sikkert rædsomme. Udstillingen af hans Studier i »Dansk Kunsthandel« 1918 beviste alligevel et afgjort Malertalent, kultiveret under Indflydelse af god fransk Kunst. Fru Fernanda Nylund har skænket Museet det lille Billede fra 1860 af en Kat, der i et Maleratelier trakteres med raat Kød paa et Fad. Noget betydeligt Arbejde er det ikke, men fuldendt nydeligt i Behandlingen og med en Delikatesse i Farvetonerne, der bringer Navnet Chardin i Erindring; fremfor mange Billeder af højtansete danske Malere vilde franske Kunstelskere udpege det som »de la bonne peinture.« Et net Studie fra Pont Royal hører til de lettere Varer, men i Studiet efter den siddende Pige i graa Kjole har Maleren opnaaet at gaa sit store Forbillede Corot skuffende nær. Det er Efterklang, men Tonen har i denne bevaret sin Finhed. For Museet er det ikke uden Interesse at eje et Par Smaating af en Maler, der i sin Tid ene mellem alle sine Landsmænd forstod at tilegne sig nogle af de høje Værdier, vi nu alle har faaet Lejlighed til at lære at kende og at skatte gennem Udstillingerne af fransk Malerkunst og Malerisamlingen paa Ordrupgaard.

KARL MADSEN

EN NATIONAL TRADITION.

Lige fra det store germanske nationale Gennembrud i Kunsten i Slutningen af 18. Aarhundrede, der betegner en Reaktion mod den franske og italienske Kunsts Indflydelse, har man hos os tumlet med Begrebet national Kunst. Snart forekom den at være et Maal, der helt og holdent var naaet, og snart syntes det at være et fjærnt Ideal, man langsommelig maatte stræbe henimod. Man troede først, at det var Kunstnerne, det beroede paa, derfor afskedigede man ved Aarhundredets Slutning alle de franske og italienske Kunstnere og tog tyske istedet, fordi de repræsenterede de nye Anskuelser, man ønskede at følge. Senere klamrede man sig til Troen paa, at det kunstneriske Motiv var det afgørende, var dette blot hentet fra nordisk Oldtid, troede man sig paa sikker national Grund. Og endelig krævedes det, at Kunstnerens Motiv støttede sig til Landets Digtere. — Men om Stilen var national, tænkte man ikke paa, og altfor ofte var den det ikke.

Disse Bestræbelser er Forsøg paa at skabe en nationaltpræget Kunst, men fælles for dem alle er, at de bygger paa en ny Kunstperiodes Stil med Tilsidesættelse og Udelukkelse af vore ældre Tiders det 17. og 18. Aarhundredes Indsats i samme Retning. Thi der er vel næppe Tvivl om, at man i de Aarhundreder mere eller mindre bevidst har arbejdet hen mod en national Kunst, og hertil kommer, at man i den Tid, da Billedkunsten blev drevet mere teknisk og haandværksmæssigt, havde Blikket aabent for Traditionen i højere Grad end den Kunst, der brød med Barok og Rokoko, havde det. Datidens stærke Organisation i Lavene har rimeligvis haft en vis Betydning til Styrkelse af Traditionen ved at forene Enkeltheder til samlet Magtudfoldelse. Man har gjort gældende, at mange af Kunstnerne i den Tid var Udlændinge, men disse talrige indkaldte Kunstnere har ved deres lange Ophold i Landet udført Arbejder, som er paavirket af nordiske Forhold, af Livets Behov og Tilbøjelighed dér, saa at de derved i mange Henseender har nationaliseret sig, og deres Kunst er blevet egnet til at medvirke som Momenter i den Sum af national Kunst, der bør danne Grundlaget for en Tradition.

En national Kunst er som et Kulturmonument, der rejses ved Generationernes fortsatte maalbevidste Arbejde, ved at den Række af Kunstnere, der har bygget paa dette Monument, har givet hver sit Bidrag dertil og føjet sig ind i den nationale Linie. En af de vigtigste Faktorer for denne Kunst er Traditionen, og med jo større Styrke den opretholdes og respekteres, des flere vejledende Momenter giver den Kunstneren. Medens man i 19. Aarhundrede ikke har manglet Interesse for Værdien af en national Kunst, har man manglet Forstaaelse af den Betydning Traditionen har for denne; antagelig staar det i Forbindelse med, at den i 19. Aarhundre-

des første Halvdel herskende Kunststil hos os fremtraadte som en germansk Reaktion mod 18. Aarhundrede og af nationale Grunde brød med den gamle Tradition. Billedkunsten bliver fra at være en Kunst, som ved teknisk Fuldkommenhed først og fornemmelig stræbte at tjene sin eneste Hersker, nemlig Skønheden, i 19. Aarh. mere eller mindre aabenlyst Agent for mangfoldige Billedkunsten uvedkommende Formaal som Nationalisme, Litteratur, Filosofi, Historie og Religion, der alle ønskede at bruge den, og kaldte dens Tjenstvillighed for et kunstnerisk og sædeligt Fremskridt i Sammenligning med den ældre Kunst. Billedkunstens eneste naturlige Formaal, Skønheden, fik ligesom Tekniken passe sig selv og maatte nøjes med en Attest for god Tjeneste til en højere Morals Fremme.

Paa Grund af manglende Vejledning har vor Kunstopfattelse gennem Tiderne været præget af en vis Konservatisme, der har søgt i det længste at holde paa det bestaaende og først modtage de nye Kunstopfattelser, naar de fuldt udviklede trænger ind udefra og da at modtage dem nogenlunde kritikløst i fremmed Udformning, fordi Tidspunktet er for fremrykket og de modtages for sent. Medens det er forstaaeligt, at et lille Land er afhængigt af Europas store Stilbevægelser, er det Opgaven at gøre Landet saa selvstændigt som muligt inden for disse, det vil sige at modtage det nye, som Udlandet kan give os, i rette Tid og omforme det paa nationalt Grundlag i Overensstemmelse med de kunsthistoriske Forudsætninger, idet man samtidig stiller disse til Kunstnernes Raadighed; thi svigter man Kunstnerne paa dette Punkt, staar de uden Værn over for de fremmede Paavirkninger, der bliver tilbudt dem i rigeste Maal i udenlandsk national Udformning gennem Billeder; Bøger og Udstillinger.

Efter Bruddet med Udviklingen i Kunsten i Slutningen af 18. Aarhundrede var det stemmende med Konsekvenserne deraf, at frakende Traditionen al Værdi, gøre sig selv til Skaber af en ny Kunst og faa sine Tilhængere til blindt at følge sig bort fra fransk-italiensk Paavirkning fra de sidste Aarhundreder og faa dem til at se paa Udviklingen gennem germanske Briller. Vor svage, kunstneriske Organisation dengang — med den gamle Abildgaard paa det tabende Guldbergs Parti — dannede ikke tilstrækkelig Modstand mod Trykket af en germansk interesseret regerende Klike og den Protektion, den nye Retning nød, og denne formaaede som Følge heraf ikke at nationalisere Kunsten som man gjorde i England. Ved at adoptere en germansk filosofisk Kunstopfattelse, der banede sig Vej ved Tilintetgørelse af det foregaaende Aarhundredes Kunst, hvis Stilarter i Modsætning til de nye dog dannede en selvstændig og konsekvent Udvikling af Billedkunsten, fulgte med logisk Nødvendighed, at dennes særlige Værdier traadte i Baggrunden til Fordel for ukunstneriske nationale poetiske og historiske eller kristelige Betragtninger, som erobrede den. Tiden viste, at disse ikke havde blivende Værdi for vor Billedkunst og ej heller dannede et Grundlag, der kunde bygges kunstnerisk Tradition paa. Thi Kunsten bliver ikke national ved Indholdet, men ved det Sprog, den taler, ved sin Teknik og Form. Naar enkelte store Kunstnere har evnet at udtrykke nationale Værdier ved det Kunstsprog, der stod Tiden til Raadighed, har det ikke givet os nogen national Tradition i den herskende Kunststils Retning, thi undersøger vi deres Værker, finder vi altid, at netop disse fjærner sig fra Tidens gængse Opfattelse og i højere Grad end de andre er Udtryk for en sikkert ubevidst, men rigtig og mere omfattende Forstaaelse af Traditionens Betydning.

De betydelige Kunstnere fra 19. Aar-

hundrede, som vor Tid har bragt Kendskab til, faar mindre deres Betydning ved Datidens end ved vor Tids Opfattelse af dem. Datidens Vurdering vilde for adskillige, saaledes Eckersbergs Vedkommende, afvige betydeligt fra vor Tids. Det som burde være Maalet, var at skabe istedetfor en ubevidst og vag Praktisering af Begrebet Tradition hos den enkelte store Kunstner, en bevidst Forstaaelse deraf hos alle Kunstnere. Dette Maal naas ikke ved den blotte Efterligning ligesaalidt som ved mekanisk at overføre Oldtidsformer paa moderne Kunst; men ved at de enkelte nyttige Momenter i Rækken af Slægternes Kunst i Landet kommer til at virke regulerende og formgivende paa den nye Kunst.

Det har i Almindelighed været antaget og er blevet fortalt os fra Udlandet i det sidste kvarte Aarhundrede, at et lille Land havde den store Fordel at kunne spare sig Forsøgene, de kostbare Forsøg, som de store Lande maatte gøre for at naa til Resultaterne, som de smaa Lande fik gratis; men er der noget Punkt, hvor de Ord ikke passer, er det i Kunsten. Og der er vel ikke Tvivl om, at de nationale Momenter i Fremtiden vil spille en langt større Rolle end nogensinde før. Hvert Land vil utvivlsomt bestræbe sig af yderste Evne for at udvikle disse, gøre Propaganda i de smaa Lande derfor og stille til deres Raadighed alt, hvad der kan fremme dette Øjemed. Og jo mindre et lille Land har opdyrket sin kunstneriske Tradition, des mindre beskyttet vil det staa overfor den fremmede Paavirkning og des svagere vil dets kunstneriske Selvstændighed blive.

De Samfundsorganer, som kan fremme den nationale Kunst-Tradition, er Akademi og Museer, og de bør ved saa tæt Samarbejde som muligt bidrage hertil ved til Kunstnernes Raadighed at stille netop saadanne Stilperioders Arbejder, som kan have Betydning for den moderne Kunst. Derfor er det skadeligt, naar Kunstnerne ensidig undervises i Kunstopfattelser, der fornægter vor nationale Tradition, som forlængst burde være skrinlagt, og at de forlader Akademiet uden Kendskab til saadanne Epoker i Fædrelandets Kunst, hvor germansk Kunstindflydelse var mindre stor eller saaledes som hos os er sket, at vor største Lærer i 19. Aarhundrede Kr. Zahrtmann levede og virkede uden at vor Statsinstitution til Uddannelse af Kunstnere havde Brug for hans Evner. Der er ingen Tvivl om, at et Akademi bør give sine Elever et solidt Grundlag af Kendskab til Fædrelandets Kunst, saaledes, at de ved deres Afgang ikke staar fremmede og hjælpeløse og maa begynde at lære forfra af moderne udenlandsk Kunst, men at de kan øve det selvstændige Skøn.

I videre Forstand er det at lægge et fast Grundlag for Landets Kunst en Nationalisering af hele Landet og dets Folkeoplysning. Det er nødvendigt, at de skiftende Slægters Kunstopfattelse uden Partiskhed over for nogen Tidsperiode stilles til Kunstnernes Raadighed og i større Omfang og med større Midler end uegennyttige og patriotiske Mænd alene og paa deres egen Bekostning formaar det. Det er en Pligt og i Samfundets Interesse at give Kunstneren den Hjælp, som behøves for at omarbejde de udenlandske Stilstrømninger paa nationalt Grundlag. Jo mindre et Land vil anvende disse nationale Bestræbelser, des mere aabent ligger det for Indflydelsen fra det fremmede Land, hvis Litteratur let tilgængeligt og stærkt paavirker dets Kunstnere.

For Nordens Folk er Kunstudøvelse ikke nogen medfødt Trang, der som en vildtvoxende Plante i frugtbar Jord kommer op af sig selv. Klima og Naturforhold er lidet lykkelige for Udekunst. Vort Leve-

sæt henviser Folkene til først at sørge for de simpleste Livsfornødenheder. Kampen for det daglige Brød kræver saa meget Arbejde, at det bliver smaa og ofte kun primitive Ofre, Samfundet kan afse til Kunst. Derfor opfattede man i 18. Aarhundrede med rigtig Forstaaelse Kunstakademiet som et Drivhus, hvor Kunsten beskyttet skulde opelskes og drives ved Podning med ædle Vækster. Og Kunstens store Mellemklasse er, kan man sige, endnu ikke saa akklimatiseret, at den kan voxe frit i Folket som Landets egen. Den kræver stadig Røgt og Pleje for ikke at voxe vildt.

Et Lands Kunst maa udvikles paa Basis af geografiske og naturlige Forhold, Landets Linier og Farver og Befolkningens Tankesæt, men dette maa indgaa en Forening med og en Udvikling paa Grundlag af Landets gamle Kunst, hvor Kunstneren i denne føler Tilknytning til sine Skønhedsforestillinger, saa at han kan give dette Udtryk i Tidens Kunstsprog. Da kan Kunstneren udtrykke sig frit og sikkert i sit Lands nationale Form og med den rigeste Variation skabe en virkelig national Kunst. Men dette kræver en Uddannelse, der langt overgaar, hvad vor Tid kan byde af Undervisning. Og det kræver et kunsthistorisk Forskningsarbejde, en Klarlæggelse af Rødderne i vor kunstneriske Udvikling, en Bearbejdelse af det uhyre Stof, der selv i Museerne mangt et Sted henligger fuldkomment ubearbejdet, og som ikke kan udføres ved de beskedne Midler, som er til Raadighed. Og endelig er en stærk Organisation og Samvirken nødvendig mellem Akademi, Hovedstads- og Provindsmuseer, der kan skabe Enhed og Helhed af de enkelte Dele. Det er en Forening af Organisation og Teknik, som skal give Udtryk for den Kultur og den Magtfaktor, en national Kunst er for et Land.

VICTOR P. CHRISTENSEN

MINDRE MEDDELELSER

Museet har i 1918 fortsat sine Anstrengelser for at tilvejebringe en Repræsentation for det 18de Aarhundredes tidligere altfor upaaagtede danske Billedhuggerkunst. Den vil blive omtalt i Aarsskriftets næste Bind med Gengivelser efter de i 1918 erhvervede Arbejder: S. C. Stanleys Ganymed, C. F. Stanleys Portrætmedaljon og Hartman Beekens Buste af Fru Harboe. Aarhus Museum har velvilligst overladt Skulptursamlingen eet Eksemplar af Thorvaldsens Ungdomsrelief med Numa Pompilius hos Nymfen Egeria.

Billedhugger L. Brandstrup har vist Museet den Velvilje at skænke den smukke Bronzebuste af sin Hustru til Samlingen.

Fra Billedhugger Fjeldskovs Arvinger har Museet modtaget en Lerskitse til H. V. Bissens Statue af Landsoldaten. Skitsen er dateret 12. Februar 50 og viser Figuren i samme Stilling som den i Aarsskriftets andet Bind, hvor Francis Beckett har gjort Rede for Statuens mærkelige Tilblivelseshistorie, paa S. 7 længst til venstre gengivne Skitse, dog er Hovedet drejet mindre skraat, bærer Fuldskæg og er bedækket med Soldaterhuen. Ogsaa denne Skitse har bevaret den senere med Rette fjernede Rem om Soldatens Liv.

En smuk Portrætbuste af Harald Conradsen er skænket af Frk. J. Ankjær. Den fremstiller en ung Pige og er dateret April 1843. I Karakteren er den paafaldende nær H. V. Bissens Buster.

Som Gave fra Direktør Viggo Madsen har Museet modtaget Jacques Saly's Bakkantmaske, det Gibseksemplar, der har tilhørt Marstrand.

Et plastisk Forarbejde til J. F. Willumsens Billede »Efter Stormen« er skænket Museet af Professorinde Alice Bloch.

I Anledning af Malerinde Bertha Weg-

manns 70-Aars Fødselsdag har en Kreds af Venner skænket Museet Kunstnerindens Portræt af hendes Søster.

Fra Fru Johanne Laub, Enke efter Generallæge Laub, har Museet modtaget Ernst Laub's i 1861 malte Studie fra Bryggerset i en Bondegaard.

Som testamentarisk Gave efter Frk. Anna Moltke har Museet modtaget et Strandbillede af J. la Cour malt 1889.

Maleren Poul Christiansen har i 1918 vist Museet den Velvilje at overlade det tre af sine betydeligste Arbejder som Deposita.

Af svensk Kunst har Museet i 1918 købt et af Richard Lindstrøms Billeder fra Lofoten og et stort, tidligt Arbejde af den afdøde, højtbegavede Herman Norrman: Efter regnet.

En egen Art af »Forøgelse« har Museet faaet i en ikke uvæsentlig Tilføjelse til Joakim Skovgaards store, fra Viborg overførte Freske. Nederst til højre afsluttedes Kompositionen ved Buen over Kirkens søndre Sideskib (se Gengivelsen i Aarsskriftets første Bind, S. 157), men denne Afskæring misklædte Billedets Virkning i Museet, hvor det manglende Stykkes graatmalede halvrunde Form altfor meget lignede en Sufflørkasse. Den vanskelige Opgave at fuldstændiggøre Fresken uden at det skadede eller forvanskede dens Helhedsvirkning, er efter flere Forsøg løst fuldt tilfredsstillende af Joakim Skovgaard. Det tilkomponerede Stykke er efter hans Udkast malt med en til Freskens Karakter nøje svarende Behandling af hans dygtige Medhjælper i Viborg Niels Larsen Stevns.

Kobberstiksamlingen har i det forløbne Aar modtaget værdifulde Gaver fra forskellige Sider. Blandt dem, der saaledes har vist Samlingen Velvilje, maa i Særdeleshed nævnes Malerne Syberg og Peter Hansen, af hvilke den første har skænket en Serie af sine Træsnit og et Udvalg af 36 Tegninger, blandt dem 20 til Historien om en Moder, medens Peter Hansen — ligesom i tidligere Aar Poul Christiansen og Johannes Larsen — har givet Museet Lejlighed til paa de gunstigste Vilkaar at erhverve nogle grafiske Blade og 20 Tegninger og desuden har skænket det en Akvarel. Syberg er endvidere blevet repræsenteret i Samlingen ved en Tegning, som Kunsthandler Voss velvilligst har skænket. Af Poul Christiansen har Musæet modtaget nogle Raderinger, af Exekutorerne i Franz Schwartz's Dødsbo nogle Raderinger af ældre og nyere danske Kunstnere.

Samlingen af ældre danske Haandtegninger er blevet forøget ved Gaver af Frk. Johanne Bindesbøll — 4 Udkast af Constantin Hansen til Portrættet af M. G. Bindesböll — Fru Sophy Læssøe — 3 Tegninger af Eckersberg, Kølle og Sonne, Direktør Viggo Madsen — en Studietegning af Købke til Østerbrobilledet — Overretssagfører Th. Mikkelsen — en Tegning af Lundbye, Direktør M. Mackeprang — nogle Tegninger af Dankvart Dreyer og Grosserer Chr. Levinsen — to Tegninger af Lor. Frølich.

Endvidere har Dr. G. Mentz givet en større Samling Litografier af Daumier og Kunsthandler Salicath et smukt Exemplar af Canalettos store Radering »Udsigt mod den Brühlske Terrasse i Dresden«.

I Aarets Løb har der i Kobberstiksamlingen været afholdt følgende Udstillinger: Stik af Albr. Dürer og Gengivelser efter Tegninger af ham (sluttet i Februar 1918), et Udvalg af Samlingens Erhvervelser i de senere Aar (Februar—August 1918), Tegninger og grafiske Arbejder af Lundbye (September 1918—Januar 1919) og

Haandtegninger af ældre danske Kunstnere, udstillede i Nationalmuseum, Stockholm, i Efteraaret.

Ved en Privatsamlers Velvilje har Museet set sig i Stand til en kort Tid at huse Rembrandts Studiehoved til den ene af Dommerne paa Susanne-Billedet i Berlin og to Portrætter af Frans Hals, af hvilket det ene er det bekendte Mesterværk fra den Gumprechtske Samling. Senere har samme Ejer givet Museet Tilladelse til at udstille det af Degas ejede Billede af Greco: Den hellige Dominicus i Bøn.

Den mærkeligste kunstneriske Begivenhed i 1918 har været Aabningen af Malerisamlingen paa Ordrupgaard. Aarsskriftet, som i dette Bind bringer en Artikel af Cl. Fåhræus om Manets Billeder, vil senere vende tilbage til andre Dele af denne betydelige Samling.

FORTEGNELSE OVER ILLUSTRATIONERNE

N. A. Abildgaard: Høstmand. Tegning. Kobberstiksamlingen ..... Titelbladet
Edouard Manet: Portræt af Mlle Isabelle Lemonnier. Ordrupgaard-Samlingen 2
— Damperens Afrejse. Ordrupgaard-Samlingen 3
— Pariserinden, Portræt af Madame Guillemet. Ordrupgaard-Samlingen 5
— Portræt af Monsieur Brun. Ordrupgaard-Samlingen 6
— I et Brasserie. Ordrupgaard-Samlingen 8
— Selvportræt. Ordrupgaard-Samlingen 10
— En Kurv med Pærer. Ordrupgaard-Samlingen 12
C. W. Eckersberg: Springvandet i Villa Barberini. Tegning. Kobberstiksamlingen 13
— Fra Villa Borgheses Have. Tegning. Kobberstiksamlingen 17
— Porta Egiziana i Villa Borghese. Kunstmuseet 18
— Kastel S. Angelo og Ponte S. Angelo. Kunstmuseet 21
— Pladsen foran Lateran-Kirken. 1815. Tegning. Kobberstiksamlingen 23
— Via Equizia med Sideindgangen til S. Martino ai Monti. Tegning. Kobberstiksamlingen 26
— Udsigt fra venstre Tiberbred ved Cloaca massima. Kunstmuseet 29
— Udsigt fra Coloseums næstøverste Stokværk. Kunstmuseet 33
— Klostergaarden ved S. Lorenzo fuori le mure. Kunstmuseet 35
— Portræt af Anna Maria Magnani. Den Hirschsprungske Samling 38
— Coloseum, Arenaens sydøstlige Del. Kunstmuseet. Gave fra Frøknerne Eckersberg 41
— Ved Acqua Acetosa. Kunstmuseet. Gave fra Højesteretsjustitiarius P. Koch og Hustru 45
— Romersk Karnevalsscene. Kunstmuseet 51
— De bevarede Brudstykker af Eckersbergs Karnevalsbillede. Kunstmuseet og Privateje 53
— Procession fra Kirken SS. Cosma e Damiano. Tegning. Kobberstiksamlingen 55
— Udsigt over Tiberen udenfor Porta Portese. Tegning. Kobberstiksamlingen 57
— Romerinde i Karnevalsdragt. Kunstmuseet 60

C. W. Eckersberg: Marmortrappen op til S. Maria in Araceli. T. h. Opgangen til Kapitol. Kunstmuseet 61
Tilskr. W. Panneels: Tegning efter et Selvportræt af Rubens. Kobberstiksamlingen 64
P. P. Rubens: Madonna med Barnet. Fra en Altertavle i Antwerpens Museum 67
Tilskr. W. Panneels: Kopi efter en Tegning af Rubens efter en Barnefigur. Kobberstiksamlingen 67
— Kopier efter Tegninger af Rubens efter en Barnefigur. Kobberstiksamlingen 68
— Tegning efter en Komposition af Rubens: Den drukne Silen. Kobberstiksamlingen 71
— Tegning efter en Komposition af Rubens: Alexander den stores Triumf, Dekoration paa Kunstnerens Hus i Antwerpen. Kobberstiksamlingen 72
— Kopi efter en Tegning af Rubens: Evangelisten Johannes til Maleriet i Weimar. Kobberstiksamlingen 74
— Kopi efter en Tegning af Rubens: Vildsvinejagt. Kobberstiksamlingen 76
— Tegning efter en Komposition af Rubens: Sabinerindernes Rov. Kobberstiksamlingen 77
Aigisthos Mord. Marmorrelief i Ny Carlsberg Glyptothek 78
Aigisthos Mord. Vasebillede i Wien 82
Aigisthos Mord. Vasebillede i Wien 83
Aigisthos' og Klytaimnestras Mord. Relief fra en romersk Sarkofag i Petrograd 84
Aigisthos Mord. Vasebillede i Berlin 85
Pedro Diaz de Oviedo: Sant Pablo og Sant Jago. Kunstmuseet 91
Abraham Wuchters: Portræt af Griffenfeld. Universitetet 97
Wille: Vignet til Tycho de Hofman: Portraits historiques 99
Louis Tocqué: Portræt af Frederik Berregaard. Kunstmuseet 101
E. v. de Velde: Landskab. Kunstmuseet. Gave fra Fru og Frk. v. Buchwald 103
Nederlandsk, 15. Aarh.s Slutning: Kristi Daab. Kunstmuseet. Erhvervet ved Fru og Frk. v. Buchwald 105
J. v. Goyen: Vinterforlystelser paa Isen. Sortkridtstegning. Kobberstiksamlingen 106
— Rejsevognen ved det store Træ. Sortkridtstegning. Kobberstiksamlingen 107
C. H. Vroom: Udkanten af Skoven. Kunstmuseet 108
J. v. Ruisdael: Egeskoven. Kunstmuseet 109
Dankvart Dreyer: Tegning. c. 1847. Kobberstiksamlingen 112
— Udsigt mod Assens By. Tegning. Kobberstiksamlingen . 114
— Landskab ved Rugaard, Fyn. 1844. Tegning. Kobberstiksamlingen. Gave fra Ingeniør J. Rump 115

Dankvart Dreyer: »Udsigt mod Ulvehoved Banke«, Himmelbjergegnen. Tegning. Kobberstiksamlingen c. 1841. Gave fra Ingeniør J. Rump 117
— Landskab fra Himmelbjergegnen. c. 1841. Tegning. Kobberstiksamlingen. Gave fra Ingeniør J. Rump 119
— Landskab ved Balle, Jylland. c. 1841. Tegning. Kobberstiksamlingen. Gave fra Ingeniør J. Rump 121
— Stensætning paa Brandsø. Studietegning til Billedet i den Hirschsprungske Samling. c. 1842. Kobberstiksamlingen. Gave fra Ingeniør J. Rump 123
Polykleitos: Doryforos, Marmorkopi i Napoli 126
— Diadumenos, restaureret Afstøbning i Kunstmuseet 127
— Kyniskos, Marmorkopi i London 129
Pankratiast, Bronzefigur fra Autun 131
Terrakottafigur fra Tarent. Antiksamlingen 132
Danserinde, Statuettevase fra Megara 133
Sejrvinderen smykkes, attisk Vasebillede 139
Polykleitos: Diadumenos, Marmorkopi fra Delos 141
Relief fra Argos 144
Polykleitos: Fodstykket til Pythokles. Olympia 146
— Diadumenos's Hoved. Madrid 147
— Fragment af et Diadumenos-hoved. Thorvaldsens Museum ... 148
— Doryforos-Statuens Hoved. Napoli 149
— Kyniskos's Hoved. Petrograd 150
— Doryforos's Hoved. Bronzekopi af Apollonios. 151
— Polykleitisk Hoved. Boston 152
— Fodstykke til en Kopi af Pythokles. Rom 155
— Gemme, der gengiver Doryforos 160
N. A. Abildgaard: Ymir og Audhumble. Kunstmuseet. Gave fra Professor Cl. Wilckens 161
Jens Juel: Skitse til et Gruppebillede. Kunstmuseet 163
Constantin Hansen: Barneportræt. Kunstmuseet. Gave fra Generalkonsul Johan Hansen 165
Jens Juel: Medaillonportræt af Skuespiller Frederik Schwartz. Kunstmuseet. Gave fra Grosserer M. E. Meyer 172

REGISTER

OVER KUNSTNERNAVNE

DE MED * MÆRKEDE TAL HENVISER TIL ILLUSTRATIONER

Abildgaard, Nicolai Abraham, Titelbladet*, 19, 161—162*, 168.
Als, Peder, 19.
Apollonios, 148, 151*.

Beeken, Hartmann, 19, 170.
Bernini, Lorenzo, 31.
Bindesbøll, Michael Gottlieb Birkner, 171.
Bissen, Herman Vilhelm, 170.
Bloch, Carl, 164.
Bouts, Albrecht, 104.
Bouts, Dierick, 104.
Bracquemond, Félix, 9.
Brandstrup, Ludvig, 170.
Brueghel d. æ., Pieter, 90.
Buti, Camillo, 27.

Camuccini, Vincenzo, 29—30, 34, 42.
Canale, Antonio, 171.
Canova, Antonio, 36, 42.
Caraccierne, 18.
Caraccister, 28.
Carstens, Asmus Jacob, 34.
Cézanne, Paul, 9.
Chardin, Jean Siméon, 9, 166.
Chauvin, Pierre Athanase, 58.
Christiansen, Poul Simon, 114, 171.
Clemens, Johan Frederik, 14, 17, 25, 28, 34, 42, 47, 50, 56, 59, 162.
Clemens, Marie Jeanne, 163.
Colombo, Giovanni, 32.
Conradsen, Harald, 170.
Constable, John, 118.
Cornelius, Peter, 32.
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 166.
Correggio, Antonio Allegri da, 63, 68.
Cour, Janus Andreas Bartholin la, 171.

Dalmau, Luis, 93.
Dalsgaard, Christen, 166.
Daumier, Honoré, 171.
David, Jacques-Louis, 13, 14, 15, 19, 31, 34.
Degas, Edgar-Hilaire-Germain, 3, 8—9.
Diaz de Oviedo, Pedro, 91*, 93—94.
Dreyer, Dankvart, 112—124*, 171.
Duquesnoy, François, 75.
Dyck, Antoon van, 66, 75.
Dürer, Albrecht, 34, 35, 62, 171.

Eckersberg, Christoffer Wilhelm, 13—63*, 101, 111, 113, 115, 117, 118, 164—165, 166, 169, 171.
Elsheimer, Adam, 108.
Exner, Johan Julius, 166.
Eyck, Hubert og Jan van, 92, 93.

Feidias, 125, 136, 140, 147.
Fiesole, Giovanni Angelico da, 33.
Fjeldskov, Niels Valdemar, 170.
Froment, Nicolas, 90.
Frølich, Lorens, 165, 171

Gauguin, Paul, 12.
Gebauer, Christian David 14.
Geertgen tot Sint Jans, 90.
Gérard, François, 13—14.
Géricault, Théodore, 31.
Goes, Hugo van der, 92.
Goya y Lucientes, Francisco, 12.
Goyen, Jan van, 106—108*, 110.
Greco, Domenico Theotocopuli el, 172.
Gros, Antoine-Jean, 31.

Hals, Frans, 12, 107, 172.
Hansen, Constantin, 54, 165—166, 171.

Hansen, Peter Marius, 171.
Harrewijn, Jacobus, 70.
Harsdorff, Caspar Frederik, 19.
Hetsch, Gustav Friedrich, 38, 39, 40, 43, 56.
Heydeck, Johannes, 36.
Hopfgarten, Wilhelm, 62.
Hottinger, 32.
Hörberg, Pehr, 124.
Høyer, Christian Fædder, 19.

Ingres, Jean Auguste Dominique, 28.
Jacobsen, David Jacob, 166.
Jensen, Christian Albrecht, 101, 102, 166.
Juel, Jens, 19, 162—164*, 172.

Kiærskou, Frederik Christian Jacobsen, 122.
Koch, Joseph Anton, 32, 58.
Krøyer, Peter Severin, 54.
Küchler, Albert, 63.
Købke, Christen Schjellerup, 113, 115, 116, 117, 118, 171.
Kølle, Claus Anton, 171.

Largillière, Nicolas de, 99, 100.
Larsen, Johannes, 171.
Laub, Ernst Christian Clausen, 171.
Leochares, 140.
Lethière, Guillaume-Guillon, 32, 34, 36, 42.
Lindström, Richard, 171.
Lorrain, Claude, 30.
Lund, Jens, 19.
Lund, Johan Ludvig Gebhard, 59—60, 61, 62, 113, 117.
Lundbye, Johan Thomas, 113, 114, 115, 116, 165, 171.

Madsen, Viggo, 170, 171.
Maître de la Sisla, 93.
Malling, Peder, 28, 38, 39, 40, 43, 56.
Manet, Édouard, 2—12*, 172.
Maratti, Carlo, 30.
Marstrand, Wilhelm Nicolaj, 170.
Mengs, Anton Raphael, 19, 30.
Michelangelo, 18, 30, 31, 34, 63, 71, 162.
Monet, Claude, 3, 4.
Müller, Friedrich, 31, 32.
Myron, 135, 136, 137.
Møller, Jens Peter, 14, 15, 19, 25, 34, 37, 40, 52, 55.

Nattier, Jean Marc, 99.
Norrman, Herman, 171.

Odevaere, Joseph Denis, 34.
Overbeck, Friedrich, 28, 32, 33, 34, 37, 40, 49.

Panneels, Willem, 64—77*.
Perugino, Pietro, 33, 35, 61, 62.
Peter, Wenzel, 32.
Pforr, Franz, 32, 33.
Piombo, Sebastiano del, 29, 30.
Pissarro, Camille, 3, 4.
Plattner, 37.
Polykleitos, 125—160*.
Praxiteles, 140, 148.

Raffael Santi, 16, 18, 30, 31, 33, 34, 35, 63, 124.
Rauch, Christian Daniel, 36.
Reinhart, Johann Christian, 32, 58.
Rembrandt, 16, 90, 172.
Renoir, Auguste, 3.
Riepenhausen, Franz og Johannes, 28, 36.
Rigaud, Hyacinthe, 99, 100.
Roed, Jørgen, 54.
Rohden, Johann Marten von, 32, 58.
Rousseau, Théodore, 120.
Rubens, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 104.
Ruisdael, Jacob Isaacz van, 109*, 110—111.
Rump, Christian Gotfred, 122.

Saly, Jacques-François-Joseph, 170.
Schadow, Johann Gottfried, 28, 85,
Schadow, Rudolf, 28, 32, 35—36.
Schadow, Wilhelm, 28, 32, 34, 35—36, 41, 42, 46.
Schwartz, Johan Georg Frans, 171.
Skovgaard, Joakim Frederik, 165, 171.
Skovgaard, Peter Christian, 113, 120, 122, 165.
Sonne, Jørgen Valentin, 171.
Stanley, Carl Frederik, 19, 170.
Stanley, Simon Carl, 170.
Stevns, Niels Larsen, 171,
Sutter, Joseph, 37.
Syberg, Fritz, 171.

Teerlinck, Abraham, 58.
Thorvaldsen, Bertel, 19, 26, 27, 28, 31, 32, 34, 36, 38, 39, 40—42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 58, 59, 62, 117, 170.
Tizian, 16, 63, 124.
Tocqué, Jean Louis, 99—102*.
Troschel, Julius, 27.

Utrecht, Adriaen van, 104—105.

Valadier, Giuseppe, 21, 22.
Veit, Johann og Philipp, 32.
Velde, Esaias van de, 103*, 106, 110.
Veneziano, Domenico, 103.
Vermehren, Johan Frederik Nikolaj, 166.
Vogel, Ludwig, 32, 33.
Vroom, Cornelis Hendricz, 108*, 110.

Wegmann, Bertha, 170—171.
Wiedewelt, Johannes, 19, 162.
Wille, Joh. Georg, 99*, 100.
Willumsen, Jens Ferdinand, 170.
Wuchters, Abraham, 95—98*.
Wyngaerde, Franz van den, 68.

Zahrtmann, Kristian, 54, 114, 169.

TRYKFEJL

Side 2 og følgende læs Édouard.
— 2 læs Mademoiselle.
— 33 Linje 2 fn. læs Gift.
— 93 Linje 1 fn. læs flamske.

DANSK KUNSTMUSEUMS FORENING

1919

LIVSVARIGE MEDLEMMER

Maleren Willy Grétor
Godsejer Johs. Hage, Formand for Bestyrelsen
Generalkonsul Johan Hansen, Medlem af Bestyrelsen
Etatsraad, Direktør Wilh. Hansen, Medlem af Bestyrelsen
Fabrikejer Chr. Hasselbalch
Direktør Holger Hirschsprung
Kommunelæge G. Mentz
Hofjægermester, Lensbaron F. M. Rosenørn-Lehn
Ingeniør J. Rump
Generalkonsul P. Wessel
Hofjægermester H. C. T. Wolff-Sneedorff
Overretssagfører L. Zeuthen, Medlem af Bestyrelsen

MEDLEMMER

Ny Carlsberg Fondet (5 Medlems-Bidrag)
Kammeradvokat V. Aagesen
Grosserer N. Abrahamsen
Greve W. Ahlefeldt-Laurvig
Greve W. Ahlefeldt-Laurvigen
Stabslæge, Dr. med L. Ammentorp
Kunsthandler M. Arnbak

Direktør Max Ballin
Overretssagfører Axel Bang
Grosserer Georg Bendix
Vekselerer Julius Bendix
Grosserer William Bendix
Apotheker Alfred Benzon
Etatsraad G. Bestle
Direktør Aage Bramsen
Fru Ellen Brünniche
Fabrikant F. Cloëtta
Grosserer Lauritz Dahl
Direktør Benny Dessau
Direktør L. Elsass
Grosserer A. Erlandsen
Overretssagfører Falbe-Hansen
Enkefru F. Falck
Overretssagfører E. Falk-Jensen
Professor I. F. Fischer
Lensgreve Mogens Krag-Juel-Vind-Frijs
Redaktør M. Galschiøt
Konferensraad C. Gammeltoft
Grosserer Kai Grunth
Jægermester A. N. Grøn
Direktør Ch. Hansen
Maleren Hans Nikolaj Hansen
Generalkonsul Johan Hansen
Generalkonsulinde Hansen
Fabrikejer Hasselbalch
Direktør H. Heilbuth
Overretssagfører P. Heise
Bogtrykker Axel Henriques
Vekselerer Johs. Henriques
Malerinden Frk. Marie Henriques
Grosserer Julius Hertz
Museumsinsp., Dr. phil. Peter Hertz, Medlem af Bestyrelsen
Direktør Aage Heyman
Fru Ellen Heyman

Grosserer Oscar Hirschsprung
Dispachør L. N. Hvidt
Geheimeraadinde Emma Hørup
Museumsdirektør Helge Jacobsen, Medlem af Bestyrelsen
Professor, Dr. med. Daniel Jacobsen
Direktør Vagn Jacobsen
Cand. theol. A. Jacobæus
Konferensraad Vilh. Jørgensen
Kammerherre R. Krag
Museumsdirektør M. Krohn
Ekspeditionssekretær L. P. Larsen
Vekselerer Johan Levin
Vekselerer Martin Levin
Grosserer J. Chr. T. Levinsen
Papirhandler Ad. Levison
Vekselerer Ivar Levy
Fru Edgar Madsen
Museumsdirektør Karl Madsen, Medlem af Bestyrelsen
Kunsthandler P. Magnussen
Antikvitetshandler M. Marcus
Grosserer Carl H. Melchior
Garver John Messerschmidt
Grosserer M. E. Meyer
Direktør Ernst Michaelsen
Overretssagfører Th. Mikkelsen
Kunsthandler Mohr
Fru Anna Mønsted
Fhv. Finansminister N. Neergaard, Medlem af Bestyrelsen
Billedhugger Kai Nielsen
Ingeniør H. Nienstædt
Professor Julius Paulsen
Fabrikant Herman Petersen
Raadsformand Gustav Philipsen, Medlem af Bestyrelsen
Dyrmaler Th. Philipsen
Etatsraadinde C. Rasmussen
Hofjægermester, Baron Otto Reedtz-Thott
Geheimekonferensraad, Lensbaron, Tage Reedtz-Thott

Lensgreve C. E. Reventlow, Medlem af Bestyrelsen
Lensgrevinde Reventlow
Direktør, Dr. phil. C. Rothe
Professor, Dr. med. Thorkild Rovsing
Ingeniør, cand. polyt. Rump
Godsejer Einar Schou
Overretssagfører Axel Simonsen
Professor Joakim Skovgaard, Medlem af Bestyrelsen
Højesteretssagfører Johs. Stein
Direktør K. Suenson
Frk. Ida Suhr
Dr. C. Sølling
Grosserer Hans Tegner
Grosserer Chr. Tetzen-Lund
Professor, Dr. jur. Carl Torp
Professor L. Tuxen, Medlem af Bestyrelsen
Professorinde Tuxen
Grosserer O. Wandel
Bogtrykker S. Wedege
Hofjægermester, Baron J. Wedell-Neergaard
Generalkonsul W. Weimann
Overretssagfører J. Werner
Kunsthandler V. Winkel
Direktør W. Witzke
Overretsagfører L. Zeuthen

33 . 00 91

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4185